



Universidade de Brasília

Instituto de Letras

Departamento de Teoria Literária e Literaturas

Programa de Pós-graduação em Literatura

ELIZABETE BARROS DE SOUSA LIMA

Percursos da formação do Brasil:

nação, colonialismo e ideologia em *Triste fim de Policarpo Quaresma* e *Leite*

Derramado

BRASÍLIA

2020



Instituto de Letras

Departamento de Teoria Literária e Literaturas

Programa de Pós-Graduação em Literatura

ELIZABETE BARROS DE SOUSA LIMA

Percursos da formação do Brasil:

**nação, colonialismo e ideologia em *Triste fim de Policarpo Quaresma e Leite*
*Derramado***

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto

BRASÍLIA

2020

BL732p Barros de Sousa Lima, Elizabete Percursos da formação do Brasil: nação, colonialismo e ideologia em Triste fim de Policarpo Quaresma e Leite Derramado / Elizabete Barros de Sousa Lima; orientador João Vianney Cavalcanti Nuto. -- Brasília, 2020.
181 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura) -Universidade de Brasília, 2020.

1. Nação. 2. Colonialismo. 3. Ideologia. 4. Ironia. 5. Triste fim de Policarpo Quaresma, Leite Derramado. I. Vianney Cavalcanti Nuto, João, orient. II. Título.

Tese de doutorado intitulada **Percursos da formação do Brasil: nação, colonialismo e ideologia em *Triste fim de Policarpo Quaresma e Leite Derramado***, de autoria da doutoranda Elizabete Barros de Sousa Lima, apresentada à banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto
(UnB/TEL/PosLit) – Presidente

Profa. Dra. Maxçuny Alves Neves da Silva
(SEE-DF) – Titular

Profa. Dra. Luciana Barreto Machado Rezende
(UnB/TEL) – Titular

Prof. Dr. Cláudio Roberto Vieira Braga
(UnB/TEL/PosLit) – Titular

Prof. Dr. João Carlos Félix de Lima
(ISCP) – Suplente

Aos peitos caídos das mulheres que amamentaram esta nação, às cores negras que cobrem o corpo da mãe afro, e à resistência LGBTQI+ na luta pela vida.

Agradecer: um ato de plenitude

Aqui estou eu frente a um dos maiores princípios formativos do indivíduo: a capacidade de pensar. Poder se utilizar do discurso para se narrar talvez seja um dos maiores legados do indivíduo. Em vista dessa possibilidade, só sei agradecer aqueles que contribuíram para a constituição de um sujeito-agente de sua própria construção enquanto ser.

Sabendo disso, me furto da repetição constante da nomeação, pois aqui todas as vozes se reconhecem, e aqueles que fazem parte da partilha, eu não necessito levantar placas, pois a constituição do ser enquanto unidade me desobriga dessa função.

Sou alteridade, narro minha história pelos princípios que criei para mim, fora das ideologias determinantes das individualidades, e assim, em meio a tantas opressões, me faço identidade, me distancio dessas violências, e me permito me viver, antes de me oferecer ao outro.

E é apenas isso.

Resumo:

A partir da leitura dos romances *Triste Fim de Policarpo Quaresma* e *Leite Derramado*, percebemos que a literatura brasileira, em seu percurso formativo, tensionou, em vários momentos, por meio dos processos discursivos, as ideologias de formação da nação brasileira. Em face de tal questão, as obras estudadas nesta tese retratam as ideologias de formação da nação, os estereótipos formulados ao longo da descoberta do Brasil e do período de Escravidão. A pesquisa, portanto, parte do pressuposto que as narrativas em estudo encenam campos de pensamentos contraditórios e, ao mesmo, de sociedades alienadas, assim aproximando seus conteúdos. Para compreendermos as alegorias literárias trabalhamos com os conceitos de nação, colonialismo, decolonialismo e ideologia. Dessa forma, percebemos que para a composição dos enredos narrativos, os autores utilizam como categoria literária a ironia, para visibilizar as ideologias de dominação, formalizadas em discurso de opressão. Enquanto questões sociais, nelas encontramos referências à descoberta do Brasil, ao processo de escravidão, às tensões entre as classes sociais, à alienação humana. Nos processos estéticos tais referências se conjugam na escolha dos ambientes narrativos, do corpo social representado, na linguagem irônica, na paródia a certos elementos da sociedade, na inversão de linguagem.

Palavras-Chave: Nação; Colonialismo; Ideologia; Ironia; *Leite Derramado*; *Triste Fim de Policarpo Quaresma*.

Abstract:

Based on the readings of the novels *Triste Fim de Policarpo Quaresma* and *Leite Derramado*, we realize that the Brazilian literature, in its formative course, has tensioned the ideologies of formation of the Brazilian nation through discursive processes. Then, in view of this issue, the novels studied in this dissertation portray the ideologies of nation formation, the stereotypes formulated throughout the discovery of Brazil and the period of Slavery. Therefore, the research assumes that the narratives under study enact contradictory fields of thought as well as alienated societies, thus bringing their contents closer. We work with the concepts of nation, colonialism, decolonialism, and ideology to understand literary allegories. Thus, we realize that for the composition of narrative plots, the authors use irony as a literary category to make visible the ideologies of domination formalized in discourse of oppression. As social issues, we find references to the discovery of Brazil, to the process of slavery, to the tensions between social classes, and to human alienation. In conclusion, in aesthetic processes such references are combined in the choice of narrative environments, of the represented social body, in ironic language, in the parody of certain elements of society, in the inversion of language.

Keywords: Nation; Colonialism; Ideology, Irony; *Triste Fim de Policarpo Quaresma*; *Leite Derramado*.

Resumen

A partir de la lectura de las novelas *Triste Fim Policarpo Quaresma* y *Leite Derramado*, nos damos cuenta de que la literatura brasileña, en su camino formativo, ha tensado, a través de procesos discursivos, las ideologías de formación de la nación brasileña. En vista de este problema, los trabajos estudiados en esta tesis retratan las ideologías de la formación de la nación, los estereotipos formulados a lo largo del descubrimiento de Brasil y el período de la Esclavitud. La investigación, por lo tanto, supone que las narraciones en estudio representan campos de pensamiento contradictorios y, al mismo tiempo, aliena a las sociedades, acercando así sus contenidos. Para comprender las alegorías literarias, trabajamos con los conceptos de nación, colonialismo, decolonialismo e ideología. Por lo tanto, nos damos cuenta de que para la composición de tramas narrativas, los autores utilizan la ironía como categoría literaria para hacer visibles las ideologías de dominación formalizadas en el discurso de la opresión. Como cuestiones sociales, encontramos referencias al descubrimiento de Brasil, el proceso de esclavitud, las tensiones entre las clases sociales, la alienación humana. En los procesos estéticos, tales referencias se combinan en la elección de entornos narrativos, del cuerpo social representado, en lenguaje irónico, en parodia de ciertos elementos de la sociedad, en inversión del lenguaje.

Palabras-clave: nación; Colonialismo; Ideología; Ironía; *Leite Derramado*; *Triste Fim de Policarpo Quaresma*.

Sumário

Da literatura à vida: o projeto estético de Lima Barreto e Chico Buarque	11
Lima Barreto e a palavra-ação	15
Chico Buarque: intelectual, arte e mundo	21
1. NAÇÃO E COLONIALISMO: as relações entre as classes como artefatos formadores das nações latino-americanas	26
1.1 A FORMAÇÃO DA NAÇÃO	27
1.2 A constituição do Brasil-colônia	35
1.3 Colonialidade do poder: em busca da superação da ordem colonial	41
1.4 Retrato das formações de discurso de poder	45
2.0 Ideologia, linguagem e ironia: os papéis dos enunciados na formação do pensamento social/literário	51
2.1 Ideologia: um campo de estudo do discurso de poder	52
2.2 Ironia e sério-cômico como processos de constituição de discurso	60
2.3 A formação do romance e o gênero sério-cômico: os processos ideológicos na formação do discurso literário	66
2.4 O narrador e o autor-criador: categorias modeladoras de discurso	74
3. O autor, a narrativa e o tempo: descrições dos processos de composição das ideologias nacionais	80
3.1 O nacional e o processo de alienação cultural em <i>Triste Fim de Policarpo Quaresma</i>	81
3.2 “Aparece lá em casa que te dou um prato de comida”: a linguagem irônica em <i>Triste fim de Policarpo Quaresma</i>	100
4.0 Leite Derramado: a cidade, o herói, a vida em tempos de romance polifônico	124
4.1 Leite Derramado: nacionalismo e colonização	125
4.2 Como um desastre à beira da estrada”: a encruzilhada do narrador personagem em <i>Leite Derramado</i>	144
CONSIDERAÇÕES FINAIS	164
O Brasil é apenas um: as narrativas, a vida, a luta contra o domínio de opressão	164
BIBLIOGRAFIA	176

Da literatura à vida

o projeto estético de Lima Barreto e Chico Buarque

*A maior riqueza
do homem
é sua incompletude.
Nesse ponto
sou abastado.
Palavras que me aceitam
como sou
— eu não aceito.
Não aguento ser apenas
um sujeito que abre
portas, que puxa
válvulas, que olha o
relógio, que compra pão
às 6 da tarde, que vai
lá fora, que aponta lápis,
que vê a uva etc. etc.
Perdoai. Mas eu
preciso ser Outros.
Eu penso
renovar o homem
usando borboletas.*

Manuel de Barros

“Se os tubarões fossem homens, eles seriam mais gentis com os peixes pequenos? Certamente, se os tubarões fossem homens, fariam construir resistentes gaiolas no mar para os peixes pequenos, com todo o tipo de alimento, tanto animal como vegetal. Cuidariam para que as gaiolas tivessem sempre água fresca e adotariam todas as providências sanitárias. Naturalmente haveria também escolas nas gaiolas. Nas aulas, os peixinhos aprenderiam como nadar para a goela dos tubarões. Eles aprenderiam, por exemplo, a usar a geografia para localizar os grandes tubarões deitados preguiçosamente por aí. A aula principal seria, naturalmente, a formação moral dos peixinhos. A eles seria ensinado que o ato mais grandioso e mais sublime é o sacrifício alegre de um peixinho e que todos deveriam acreditar nos tubarões, sobretudo quando estes dissessem que cuidavam de sua felicidade futura. Os peixinhos saberiam que este futuro só estaria garantido se aprendessem a obediência. Cada peixinho que na guerra matasse alguns peixinhos inimigos seria condecorado com uma pequena Ordem das Algas e receberia o título de herói.”

Este pequeno recorte faz parte da obra *Se os tubarões fossem homens*, de Bertholt Brecht. O autor se apropria da metáfora dos animais para descrever uma sociedade desigual, baseada no sistema de classes, e se aproxima dos campos de batalha encenados pelos escritos que esta tese analisa: *Triste fim de Policarpo Quaresma e Leite Derramado*. A princípio, como seus produtores inauguram períodos históricos em conflitos, suas obras artísticas, mesmo em anos tão distantes, discutem as opressões sociais, a subordinação de uma classe à outra, a alienação humana, o desejo de os cidadãos da nação em pertencer ao colonizador, e especialmente o desprezo por sua pátria. A linguagem escolhida, assim como a escolhida por Brecht, é irônica, parodia as relações sociais, e inverte as relações entre os homens, no sentido de minorar suas ações e torná-las ridículas, visando a reflexão e a transformação social.

A síntese de Brecht nos aproxima do processo formativo do Brasil, das relações entre colonizador e colonizado, e como a herança colonial amputou o desenvolvimento crítico do país, fazendo com que a população percebesse sua terra como inferior à do colonizador. Não por acaso, Albert Memmi (2007) desenha-nos um quadro: mutilado da capacidade de adquirir consciência nacional, o homem colonizado se vê ausente de todos os direitos angariados aos colonizadores. Essa realidade, de um povo colonizado, não está distante de nossa contemporaneidade, especialmente devido às realidades de opressão alimentadas pelo discurso segregacionista, que impede tantos sujeitos de traçar caminhos

que os levem à igualdade equiparada aos demais cidadãos. Assim, as obras estudadas nesta tese confrontam tanto os discursos de formação do país, como procuram, por meio da ironia, pensar uma outra forma de olhar a história do país.

Frente a esse quadro, o artista tem a capacidade de jogar no papel todas as biografias ofuscadas pelo discurso de poder dominante, que instituiu várias violências no seio da cultura. Com isso, visa reescrever uma história já projetada nos discursos dominantes e também reencenar uma realidade para tantas biografias que se contentam com as enfermidades ofertadas pelo discurso do colonizador, reafirmado especialmente pelo racismo, para tantas outras pessoas. Silviano Santiago (1978, p. 22) alerta que a “leitura, em lugar de tranquilizar o leitor, de garantir seu lugar de cliente pagante na sociedade burguesa, o desperta, transforma-o, radicaliza-o e serve finalmente para acelerar o processo de expressão da própria experiência.” Esse é o princípio formativo das obras que estamos trabalhando, uma vez que o contestar das ideologias dominantes aparecem nas linhas literárias por meio da criticidade proporcionada pela ironia e pelo humor. Isso visa especialmente reformular o discurso de formação da nação, chamar a atenção do leitor para os problemas não resolvidos pelo Estado, e a tentativa de supremacia da população dominante, aquela que possui herança com o colonizador.

A escolha dos romances se deve ao reconhecimento da percepção crítica do Brasil, um país colonizado e que se mantém em espaço de colonização de pensamento até a hodiernidade. Em vista disso, a tese visa evidenciar os discursos de opressão, os traços da colonização, bem como o silenciamento de diversas classes sociais ao longo da formação do país; não só isso, buscamos destacar que as classes oprimidas, mesmo perante as dificuldades impostas por uma cultura de violência que se formou no país, estão superando as fronteiras discursivas de silenciamento, construindo falas que procuram equalizar os grupos sociais.

Perante as considerações, nossa tese, intitulada *Percursos da formação do Brasil: nação, colonialismo e ideologia em Triste fim de Policarpo Quaresma e Leite Derramado*, trabalha com autores que procuram, a partir de suas obras, ressignificar a narração histórica do país, que apagou a história de vários grupos sociais. Logo, partimos dos postulados de nação, colonialismo e ideologia para desenvolver os seguintes capítulos: i) A formação do Brasil nação e o colonialismo do pensamento; ii) Ideologia, linguagem e ironia: os papéis dos enunciados na formação do pensamento social/literário; iii) *Triste Fim de Policarpo Quaresma*: ideologia, ironia e o papel do narrador no discurso

irônico; iv) *Leite Derramado*: patriarcalismo, ironia e a posição do autor criador como protagonista da polêmica literária.

No primeiro capítulo, serão discutidos os pressupostos da formação da nação e os discursos que alimentaram as opressões sociais, especialmente devido ao racismo. Numa tentativa de resolver tal problemática, pensamos o decolonialismo como sistema que, contemporaneamente, se propõe a pensar as configurações sociais do agora como resultados do sistema de colonização da nação e a manutenção da escravidão por volta de 300 anos, articulando as histórias locais com as globais, em vista de ressignificar a história de vários grupos silenciados. O segundo capítulo discutirá como a ideologia se reafirma por meio da linguagem; e como as obras artísticas têm papel essencial para a desconstrução do discurso dominante. Assim, pensamos como a obra de arte, dentro de seus processos estéticos-estilísticos, como é o caso da ironia, procura desconstruir os discursos plenos das classes dominantes e oferece ao leitor a construção de novos enunciados históricos. No terceiro capítulo, discutimos como a obra de Lima Barreto reproduz a relação entre as classes, posiciona-se perante a formação de um corpo social alienado e os recursos cômicos que demarcam a ideologia do narrador romanescos. Assim demonstramos as ambivalências entre as classes sociais, ao tentarem tanto manter uma identidade, quanto se aproximarem da narração dominante. Já o quarto capítulo dedica-se ao estudo da narração histórica da formação do Brasil, das ideologias dominantes e da tentativa de manutenção do processo de alienação popular no romance de Chico Buarque, bem como o autor criador se torna articulador entre a ideologia do protagonista do romance e a do escritor, fazendo da obra uma forma de questionamento social. Logo, destacaremos como o autor criador, por meio da manipulação do discurso do protagonista e por meio da ironia transforma o personagem em um anti-herói.

Finalmente, antes de apresentar brevemente os autores que serão aqui estudados, é imprescindível ressaltar que o grande tempo da literatura é o fio que une as diversas épocas, que faz com que um leitor leia, compreenda e dialogue com uma obra escrita dois mil anos antes de seu nascimento. O que se passa na cadeia dos tempos é a reatualização dos acontecimentos do cotidiano transformados em palavra, o que possibilita o contato familiar do destinatário da palavra escrita com sua época. É com essa visada que enxergamos muitos dos problemas denunciados por Barreto e por Chico e nos leva à comparação de seus enredos narrativos. Dessa forma, entendemos que o tempo vai se reatualizando, mas os grandes temas continuam a circular em todas as épocas, apenas

reafirmando que o homem é caracterizado mais por seus conflitos do que por suas consonâncias.

Lima Barreto e a palavra-ação

Na pena de Edward Said, o intelectual é a voz marginal que procura abrir os olhos daqueles que são alienados da consciência dos processos sociais. É assim que, aqui, pensamos o projeto estético de Afonso Henrique de Lima Barreto, um personagem ambivalente das ruas do Rio de Janeiro, que angaria essa linhagem seja pela marginalidade, seja pela crítica presente em seus escritos, que evidenciam os problemas latentes que marcam seu momento histórico, bem como por fazer de sua arte um corpo em cena, mediado pelas relações entre o subúrbio e o centro do Rio de Janeiro, que suprimia vozes, alienava outras, mas se fazia espetáculo no grande palco da vida.

Fruto de um momento da história brasileira, e sua literatura, conturbado devido às mudanças no sistema governamental, como a queda do Império e a ascensão da República, Lima Barreto foi um dos encabeçadores das mudanças literárias que se perpetuaram no limiar do século XX e deram ensejo ao movimento literário moderno, pela liberdade na escrita e a atenção aos fatos do cotidiano, reproduzidos por uma linguagem paródica, irônica e sarcástica; não por acaso é lido como um intelectual crítico, contraditório.

Adotando como tema central de sua escritura a desigualdade social, representada por um aglomerado de pessoas vivendo em situação de miséria nas periferias do Rio de Janeiro, em ambientes poluídos e com ausência de redes de esgoto, há o contraste com a existência de um pequeno número de cidadãos que viviam em locais menos insalubres, - o centro -, e que desfilavam sua pequena riqueza nas ruas da cidade. Barreto se apropria de discursos irônicos e cria como palco de suas escrituras a loucura do cotidiano, em que o homem pobre procura reproduzir as ações daquele da classe média; o da classe média corre atrás da posição do rico, e este último procura reproduzir as ações do estrangeiro colonizador. Devido a isso, a representação do homem sob a pena do escritor aparece de maneira devastada, de forma rebaixada, equalizando, com isso, os discursos e os modos de vida da população da antiga capital do Brasil.

Na grande polifonia da vida, o espetáculo, sediado pela aparência, abre espaço também para a população que não é rica, mas que, dentro das pequenas vilas, sentia-se privilegiadas por ter uma condição de usufruir de certas benesses sociais, às quais a população do subúrbio não teve acesso. Para manter esse padrão de vida, esses indivíduos tornavam-se ridículos em suas ações, sendo representados pela pena do escritor de forma carnavalizada. Barreto, com isso, encena o farsesco das relações por meio do deboche, e reafirma a ironia da vida do homem, rebaixando esses personagens da classe média baixa que se colocavam como superiores à população que se encontrava um pouco abaixo de sua condição social. Isso já está exemplificado no primeiro romance do escritor, *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*:

Não há na repartição, casa de negócio em que a hierarquia seja mais ferozmente tirânica. O redator despreza o repórter; o repórter, o revisor; este por sua vez, o tipógrafo, o impressor, os caixeiros do balcão. A separação é a mais nítida possível e o sentimento de superioridade, de uns para com os outros, é palpável, perfeitamente palpável. O diretor é um deus inacessível, caprichoso, espécie de Tupã ou de Júpiter Tonante, cujo o menor gesto faz todo o jornal tremer. (BARRETO, 2012, p. 159).

Essa separação entre as classes são os aportes críticos firmados por Lima Barreto na construção de seu projeto estético, indiciando também a preocupação do escritor com as classes sociais mais pobres. O olhar do intelectual sobre a cidade, em gestos de resposta à vida e de atenção ao outro, proporcionou às suas obras a denúncia dos diferentes modos de sujeição do “homem no homem”¹, em resposta crítica aos rumos que a recente República estava traçando, sem mudanças no que concerne às desigualdades entre os homens.

Com isso, ao mesmo tempo que construía crítica exacerbada aos fatos históricos, também rechaçava o campo literário de seu tempo, devido à desatenção aos acontecimentos do país. Em um texto intitulado “O destino da literatura”, o escritor tece considerações do que ele acreditava que seria o devir da literatura. Para ele, a arte deveria agir em sentido ético perante a vida; e se era de mazelas que a cidade do Rio de Janeiro do limiar do século XX vivia, era a representação crítica desse mundo que deveria preencher as páginas literárias. Tais críticas, que tiveram como grande alvo o escritor Coelho Neto, devem-se ao descompromisso da arte à sua época: os escritores do limiar

¹ Expressão de Dostoiévski, utilizada por Bakhtin (2010) em seu livro sobre o romancista russo.

do novo século, nas palavras de Barreto, eram produtores literários de escritório, alienados dos problemas do Brasil, e escrevendo obras em uma linguagem muito distante do leitor médio. Esse tipo de escrita não alcançava os leitores, não levava à reflexão, exatamente porque não era compreensível aos cidadãos comuns; e nesse enlace, a atitude responsiva da arte perante a vida se perdia.

Em Lima Barreto, a necessidade de uma literatura posta em situação conduz à urgência de recuperar a autonomia e a especificidade da “verdade” literária e, desse modo, torna implícita a exploração de sua força revolucionária latente enquanto veículo capaz de atuar em relação ao meio. (PRADO, 1976, p. 34).

Em *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, Barreto narra as fronteiras da função de quem escreve e a realidade dos fatos que circundam a atividade jornalística. Marcado pela ironia, que rebaixa constantemente os personagens que compõem a narrativa, a obra é um pano de fundo da luta do profissional que trabalha com a palavra e a utiliza como mecanismo de poder. É uma grande crítica às redações dos jornais, em especial o *Correio da Manhã*, no qual o escritor iniciou sua carreira jornalística, bem como se tornou a causa de sua marginalização, o que busca, em especial, refletir sobre a eticidade da palavra escrita, e os desafios de quem vive dela, assim como as relações de subordinação de uma classe perante a outra.

Os livros nas redações têm a mais desgraçada sorte se não são recomendados e apadrinhados convenientemente. Ao receber-se um, lê-se-lhe o título e o nome do autor. Se é de autor consagrado e da facção do jornal, o crítico apressa-se em repetir aquelas frases vagas, muito bordadas, aqueles elogios em *cliché* que nada dizem da obra e dos seus intuítos; se é de outro consagrado, mas com antipatias da redação, o *cliché* é outro, elogioso sempre, mas não afetuoso nem entusiástico. Há casos em que absolutamente não se diz uma palavra do livro. (BARRETO, 2012, p. 168).

Ao mesmo tempo que se apropria do discurso satírico, denuncia as relações de apadrinhamento, pois revelavam, claramente, a falta de ética no campo literário, sendo ele um dos sofreadores das relações doentias e sem ética que colocava a atual capital do país em uma circularidade de poder e impossibilitava a ascensão de grupos variados. Barreto percebia que não havia objetivos éticos nas escritas jornalísticas, tudo integrava um jogo febril de angariar vantagens a grupos específicos da sociedade, sem se importar com a qualidade das obras as quais os críticos tinham em mãos.

O autor nasceu no ano que marca o Realismo no Brasil, 1881, com a publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, vivenciou a queda do Império, o fim da Escravidão, a Proclamação da República. Os marcos históricos, para um homem negro e

pobre, que viveu grandes dificuldades para estudar, são inerentes ao projeto estético do romancista. A clara separação entre as classes só reafirmava sua visão crítica acerca da realidade de sua sociedade, que observava cotidianamente as desgraças do país, aplaudidas por uma sociedade que, como diria José Murilo de Carvalho, alçava palmas a acontecimentos políticos, bestializada. Vejamos mais uma citação retirada do romance *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*:

O Teixeira Mendes ataca a lei dos sapatos obrigatórios. Diz que isso de andar calçado, de correção de traje, em última análise, entra no campo da estética, assim no espiritual em que não pode o poder temporal intervir absolutamente. (BARRETO, 2012, p. 173).

Perante o trecho em destaque está patente a frágil posição do intelectual de seu meio, o que coloca o autor da escritura, mais uma vez, na posição de confronto ao supérfluo jornalismo de sua época. O grande problema para Barreto, perante esses fatos, era observar uma literatura que buscava fugir dos traços realistas e se afogar no simbolismo, atentando-se às metáforas que as desvinculavam do momento pelo qual o país passava, de um sistema de poder que afogou o Império, mas que mantinha suas doenças, seus problemas e suas visões retrógradas, e que não procurava evoluir: “Depois de lido o expediente, começou a pronunciar o seu discurso em linguagem castigada, porque, se não era no verso, na prosa ele era parnasiano e clássico.” (BARRETO, 2010, p. 317). Assim a literatura, para o escritor, tinha uma função muito cara e não cabia nos gabinetes fechados nos quais os escritores proclamavam sua fé. O labirinto da arte se resumia no percalço do cotidiano das ruas, da reprodução de suas fragilidades, no alcance entre os diversos povos, como um retrato fidedigno do mundo. Prado (1976) resume o período com as seguintes palavras:

Ao mesmo tempo, as ideias sobre a função do escritor diante da ordem social em mudança, e o sistema econômico em crise contrastam com os preconceitos sacralizantes propostos pela literatura oficial. A atitude favorável à liberação do escritor e a necessidade de aproximá-lo do destino das camadas marginalizadas, que alimentavam o exotismo estético da imaginação aristocrático-regionalista, conduz ao debate de problemas paralelos, como a renovação temática e a valorização de uma literatura autenticamente nacional, a influência do academicismo da Academia, a adesão ao esteticismo inútil e inconsequente. (p. 12-13).

Com isso, na busca pela reformulação da estética literária, Lima Barreto também foi fruto de muitas críticas, devido ao emprego de palavras oriundas do vocabulário

coloquial, pois o autor tentava escrever de uma forma que as classes menos letradas conseguissem entender, diferente às escritas com características do simbolismo realizadas no período. Terry Eagleton (2011) aponta que a mudança na forma está diretamente relacionada às mudanças ideológicas do próprio criador literário, e, por sua vez, das modificações que acompanham os movimentos artísticos de sua época. Em articulação ao pensamento do teórico, é importante assinalar que o autor de *Triste fim de Policarpo Quaresma* foi um dos intelectuais encabeçadores das modificações nas artes de seu tempo; para Barreto, a escritura de seu período não tinha compromisso com a vida, posto que se preocupava especificamente com o preciosismo linguístico. As obras de Lima Barreto, ao contrário, são uma polifonia dos olhares e dos dizeres dos brasileiros. Carregadas de humor, as narrativas do escritor se apropriam dos discursos públicos para se aproximarem do leitor, bem como para deixarem sua crítica acerca da realidade do país. Com isso, os rastros da cultura, com suas mazelas, são inseparáveis de seus textos, enformadas em uma estilística irônica e satírica.

Não eram precisos os carvalhos nem as tais trepadeiras, muito vulgarmente, como todas as plantas, amorosas da luz, para tornar Java interessante, porque só o aspecto mesclado de sua população, a confusão de seu pensamento religioso, as suas antiguidades búdicas e os seus vulcões descomuns seduzem e prendem a atenção do peregrino desgostoso e do sábio esquadrinhador. (BARRETO, 2010, p. 153)

O romance, portanto, se apropria de várias metáforas para descrever a relação entre os homens, as opressões sociais, por sua vez, de forma satírica e risível, constituindo um processo estético por meio de uma escrita que aproxima o leitor pela leveza dos enunciados irônicos.

Recordações do Escrivão Isaías Caminha elucida, também, a crise da linguagem, revelada, em especial, na personagem Floc, que se mata ao não conseguir escrever. O abismo entre a palavra e a vida sufocava a fala, impossibilitando a escritura de falar, pois sabendo que vivia em um país no qual a maioria da população era analfabeta, era impossível ao escritor aceitar uma linguagem marcada pelo arcaísmo, pelo purismo, retirada das páginas mais escondidas do dicionário, que para sua leitura era necessário recorrer ao manual. Com isso, frente a uma escritura que não fala, o autor se torna incapaz de enunciar.

A visão da retórica e a consciência implícita do real desfigurado pela linguagem levam não apenas à resistência antecipada contra a permanência do velho estilo, como também anunciam o mecanismo ideológico responsável pela conversão do academicismo em expressão da nova realidade. (PRADO, 1976, p.12).

Ademais, para o escritor, a linguagem erudita era um meio de falseamento da realidade, a qual, desconhecendo a realidade, a representava por meio de simbolismos, o que desvinculava o texto do real. Por sua vez, essa consciência da função literária o colocou em um exílio voluntário, pois sabia que sua crítica o afastaria do conchavo que envolvia os escritores na época. Apesar disso, não foram esses fatores que desvincularam o romancista de seu ideário. Mesmo em constante conflito com o mercado editorial de seu tempo, especialmente por almejar a entrada na Academia Brasileira de Letras, que era comandada especialmente por seus desafetos, suas narrativas não se furtaram à radiografia do campo literário no limiar do século XX.

Em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, segundo romance do escritor, a proposta escritural difere, pois o discurso quixotesco atravessa as linhas literárias, ao contrário da obra anterior que, em muitas ocasiões, foi vista como um panfleto crítico ao jornalismo da época. Nesta reconheceu-se o aspecto literário e a capacidade discursiva de um narrador que, devido ao discurso galhofeiro e irônico, aproxima-se da obra prima de Cervantes.

Uma série de ficções perseguidas pela derrota, e em última análise, pelo desaparecimento da própria inteligência, sem a qual morre toda esperança para a humanidade, bem como uma concomitante alienação do indivíduo com relação à sociedade e uma falta de solidariedade na sociedade como um todo. (OAKLEY, 2011, p. 176)

Perante tudo isso, a “função” da escritura literária passa a ser questionada, e o escritor, enquanto depositário da palavra-ação carrega em seu discurso “o dever de responder, responsabilmente, a partir do lugar que ocupa” (PONZIO, 2010, p. 10) aos gestos de pensamento que se multiplicam na cadeia imagética da vida. Se a palavra está sempre a serviço do pensamento, assim como pontuou tão bem Bakhtin, o lugar da responsabilidade literária se esconde no labirinto da responsividade, da escrita que responde ao próprio tempo, às implicações sociais que derivam do espaço e dos modos de enunciação cultural.

Com isso, vislumbra-se em *Policarpo Quaresma* um tema muito caro ao propósito literário e a esta tese, ou seja, a **imagem nacionalista** do homem do limiar do século XX. Perante o propósito intelectual já mencionado, o pensador rastreia os aspectos culturais de seu país, iniciando pela fotografia da alma do homem por meio da cultura. Esse olhar lançado para o país alcança a língua, a agricultura e a política, pontuando ironicamente uma visão de mundo voltada para o estrangeirismo, em que não existe, na população

local, orgulho da nacionalidade, mas, de certa forma, o desprezo aos elementos que os aproximam das raízes de sua pátria.

Por sinal, os contos condensam um pouco de tudo. Por vezes, neles encontramos versões resumidas do que seriam futuros livros; ou pequenas dráguas de temas insistentemente retomados no conjunto da obra: a violência dos métodos eugênicos, o estado de policiamento, a falsidade de uma elite adepta de modas estrangeiras, o artificialismo de nossa literatura, a fragilidade dos políticos e das instituições; os grandes processos de isolamento vivenciados pela população pobre e nomeadamente negra, e, ainda mais, essa “República que não foi”. (SCHWARCZ, 2010, p. 16)

Dessa maneira, os enredos romanescos do contista perseguem o tragicômico, situando o homem nesse não lugar da vida, com uma identidade esfacelada e a ausência de reconhecimento de si. Tais rastros não estão fugidios à narrativa tragicômica *Clara dos Anjos*². Sob a figura do malandro Cassi Jones, Barreto ilustra o jogo das classes sociais, constituindo, dessa forma, personagens caricatos constituintes de ações rebaixadas. Inicialmente é importante salientar que não se retrata pessoas com grande poder aquisitivo, pois o objetivo é exatamente rastrear a realidade das pessoas pobres do local, em suas dificuldades, tristezas e lutas para sobreviver. O riso irônico que preenche as páginas literárias vem exatamente da tentativa de sobreposição do sujeito sobre o outro, mas que, na realidade, todos vivem na miséria, pois são apenas personagens da história do país que são frutos da desatenção do Estado. Para os caminhos metodológicos desta tese, a partir desses rastreamentos elencados dentro dessa obra, será focado como Lima Barreto consegue trazer questionamentos ricos às discussões literárias, os quais estão fortemente relacionados à noção de **colonialismo** e de **ideologia** dentro de uma figura de país retratado pelo autor.

Chico Buarque: intelectual, arte e mundo

O pensamento intelectual também elucidada o percurso narrativo de Chico Buarque. Lido e ouvido na contemporaneidade, o escritor carioca é reconhecido desde a década de 1960 por suas canções e peças teatrais que questionavam a Ditadura Militar Brasileira.

² Além desses três romances enunciados, Barreto ainda escreveu mais dois: *Numa e a Ninfa* (1915) e *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* (1919) em que não adentraremos neste momento. Ademais, ainda fazem parte de suas escrituras muitos contos, crônicas, além dos ensaios *Cemitério dos Vivos* e *Diário do Hospício*, construindo, assim, uma vasta obra crítica que se dirige aos silenciados pela história em gesto de compadecimento e, por outro lado, aos que partilham a bonança e sua hostilidade de forma crítica.

Como sujeito atuante dos movimentos sociais na luta pela democracia, o artista fez de sua arte uma forma de reflexão sobre as transformações sociais, colocando em sua galeria a responsabilidade ética como caracterizadora de suas obras, na luta por um gesto responsivo que levasse o espectador à reflexão e que pudesse proporcionar, com isso, a mudança social. Não é estranho que um dos mecanismos mais empregados pelo escritor tenha sido a ironia, pois esta encobre o sentido real do discurso, mas deixa a polêmica no ar.

Uma de suas canções, “Cálice”, é uma das mais representativas do artista considerado um dos mais censurados na Ditadura Militar, e manifesta a revolta do eu-lírico contra a realidade bruta, marcada pela mentira e pela opressão vigentes, e escrita pelo sangue de quem lutava pela liberdade. Francisco Buarque de Hollanda, nascido no Rio de Janeiro, sujeito convicto do apreço pela música, ganha das mãos de Vinícius de Moraes o incentivo de que necessitava para seguir sua carreira como artista, vendo seu sonho coibido ao ter que largar o curso na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo devido à repressão que as universidades vinham sofrendo no período ditatorial. Esse também é um importante marco histórico na vida do jovem, e que foi fulcral em sua escolha pela palavra-ação, pelo gesto libertário, exemplificado nas variadas manifestações das quais fez parte, e que se resume no ato responsável, na luta pela escrita de um novo enredo para o país.

Com uma de suas primeiras canções (“Tamandaré”) censurada, o artista se viu integrante de grandes atos contra a ditadura, como é o caso da Passeata dos cem mil, realizada no ano de 1968. É nesse ano, também, que escreve *Roda Viva*, que novamente foi impossibilitada de ser representada. O que nos chama bastante atenção é que *Roda viva* é uma peça de 1967, e nesse momento Chico já perscruta o estilhamento das identidades dentro de nosso país. Sob a pele de Ben Silver, o autor põe em palco um homem com uma identidade fraturada ao procurar agradar a camada social pertencente. Manipulado pela indústria cultural, o cancionista Ben muda de nome, trazendo à cena a polêmica acerca da sociedade do consumo e da necessidade do artista acompanhar as tendências para continuar promovendo sua arte.

A partir de então, o compositor passou a conviver com diversas censuras, seja de canção, peça, até chegar a capas de discos, como é o caso de *Calabar*, em 1973. Posteriormente Chico foi proibido de gravar canções próprias, levando-o a adotar pseudônimos para manifestar sua posição contrária à ditadura, que por reconhecer o

espírito de protesto do jovem, não se restringia apenas a coibir sua arte, chegando ao ponto de vetar qualquer manifestação de pensamento que o artista proclamava.

Com o fim do AI-5, Chico viu a liberdade em suas mãos, a possibilidade de traduzir em palavras todas as angústias sofridas, todos os vetos levados amargamente e regravou as canções censuradas, escreveu novas que simbolizassem seu repúdio, e as metáforas que antes coíbiam o pensamento deram lugar ao concreto, à verbalização precisa de todo o massacre que o povo teve que sofrer durante um dos períodos mais sangrentos da história do país. Visivelmente, a história toma conta de sua produção, que nasce em gestos de protesto ao caos social, na luta pela liberdade de expressão e do pensamento humano, que propõe rumos diversos e faz história, escreve narrativas, e se instala como memória da brasilidade. Como diria Cleusa Passos (2013, p. 99):

entre inúmeros aspectos das canções de Chico Buarque de Hollanda, difícil não notar a insistência do sonho, entendido seja como utopia, seja como devaneio, seja como representações que afloram durante o sono do sujeito lírico.”. O sonho de uma nova história acompanha o compositor em seu percurso intelectual, rascunhado pelo papel e a voz.

Triangulando o objetivo já rasurado na peça, os romances de Chico Buarque estão sempre imersos à busca de uma identidade, do equilíbrio em uma sociedade moldada pelo espetáculo e pela aparência. O escritor escreveu cinco romances, e todos estão nesse jogo da sociedade do caos, da fragmentação do indivíduo, e do desencontro com ele e com o outro. Por sua vez, essa ausência de identidade constitui a incomunicabilidade como símbolo central da construção do eu no mundo. O movimento cíclico que acompanha as ideias romanescas vai desenhando um estilo próprio, que chega ao sujeito como fragmento, perdido em um cosmo social em constante transformação, e que não se encontra nesse lapso do tempo possuído pela modernidade capitalista.

Budapeste apresenta ao leitor um narrador desencontrado consigo e com o mundo, em constante fuga, instalado em ambientes estranhos à projeção figurativa de seu pensamento. Sob a fantasia de um outro que o persegue constantemente, o narrador-personagem desliza pelas ruas em busca de sentido e identidade. Esse forasteiro em busca de si mesmo não logra êxito em sua caçada, deteriorando cada vez mais seu estar no mundo. Não ofertando nomes próprios aos personagens, a obra chama a atenção para essa ausência de identidade na sociedade contemporânea. Diferente do que os tempos

pretéritos ritualizavam, em que a denominação adjetivava o homem, no agora não determinam a condição do sujeito no mundo.

Em *Benjamin*, por sua vez, narra-se o espetáculo do sujeito dos holofotes, que ao mesmo tempo que não consegue viver sem a vida do espetáculo, também não consegue viver nela. A crise de identidade instala o caos na vida do indivíduo que, atropelado pela vida avançada, não é mais contratado para trabalhos de modelo; entretanto, como essa sempre foi o motor de sua existência, volta aos holofotes por meio da propaganda política; mas essa vida de máscaras não o define mais e o vazio governa a existência.

Essa vida mediada por imagem também percorre o romance *Estorvo*, que apresenta um protagonista que era vigiado, mas que trocou de papel, e passou a vigiar as pessoas. O resultado do estilhaçamento da imagem é a falta de reconhecimento do outrem: o narrador não reconhece mais as outras pessoas, bem como elas também não o reconhecem. Essa flutuação identitária também se dá na falta de reconhecimento de sua própria identidade, o que leva à reflexão acerca da constituição do humano contemporâneo.

Nesse limite fica a interrogação: até onde há possibilidade de construção de identidade nacional em uma sociedade narcisística, da idolatria, que se afinca na constituição do eu? Não há uma comunhão direta entre os sujeitos que seja capaz de possibilitar o surgimento de uma sociedade hegemônica, aliada a valores comuns, a não ser aquele que coloca o pincel da democracia e da igualdade em primeiro plano. Mesmo assim, sabe-se da impossibilidade desse núcleo, haja vista o confronto entre aqueles que querem ascender, e os que buscam a manutenção de um *status quo*, de um sistema de poder na voz da superioridade entre as classes. Essa dualidade está rascunhada em *Leite Derramado*, pois o protagonista, voz de uma elite colonizada e colonizadora, luta constantemente contra as inovações que visam à igualdade entre as classes. E o Brasil que Policarpo sonhava, múltiplo e de todos, parece dar seus primeiros testemunhos, colocando em cena o confronto no grande teatro da vida.

Ademais, tem-se o *Irmão Alemão*, lançado em 2014. Essa escritura não foge ao ideário propagado por Buarque. Mais uma vez tem-se um eu em desencontro com sua própria identidade. Apresentando-se como uma proposta biográfica, a narrativa se passa no período da Ditadura Militar, em que o narrador personagem busca um possível irmão de nacionalidade alemã. Ao final do romance, não temos total certeza do fato, entretanto é inerente ao tecido da obra as representações que envolvem a Ditadura no país,

reafirmando o local de fala do romancista, e sua constante atenção a um período tão caro à história da nação.

Nos dias atuais, restam dois discursos face a uma canção quase inocente, se olharmos para o traçado que acompanha a biografia do escritor: “Tua cantiga”. Relatando o encontro e a paixão do amante a uma mulher, a canção levou a possível interpretação de reafirmação de preconceitos, pois convida os homens a largarem suas esposas e filhos e correrem atrás de uma amante. Por outro lado, defende-se a liberdade artística e todo o legado do cronista do cotidiano, pois argumenta-se que ele apenas retratou um fato ordinário, algo real, e que ocorre em várias dimensões da vida. Logo, talvez esqueceram de apenas um pequeno detalhe nessa investigação, que a arte serve para incomodar, provocar, pois é na dissonância, na polêmica, que os fatos sociais são expostos, refletem a cotidianidade do indivíduo. Se a canção não trouxesse a leitura dúbia, não se viria à tona o destrato social, o abandono da mulher e dos filhos; e com todas essas linhas traçadas, a única coisa que se pode afirmar é que a eticidade continua movendo o escritor carioca, que nivela seu pensamento ao social, ao agora.

Frente a isso, ressaltamos a importância de Chico para a formação do pensamento social brasileiro. Portanto, foi por reconhecer as fraturas da história e como o autor as questionava que esta tese recorreu a Leite Derramado para repensar a história oficial do Brasil, por meio dos apagamentos e silenciamentos que a narrativa evidencia em suas páginas.

1. NAÇÃO E COLONIALISMO: as relações entre as classes como artefatos formadores das nações latino-americanas

Ninguém nasce odiando outra pessoa pela cor de sua pele, por sua origem ou ainda sua religião. Para odiar, as pessoas precisam aprender, e se podem aprender a odiar, podem ser ensinadas a amar.

Nelson Mandela

1.1 A FORMAÇÃO DA NAÇÃO

Ao nascermos, somos situados em grupos sociais: família, bairro, cidade, escola entre outros. Estes grupos determinam nossa origem, gênero e raça, criando a noção de pertencimento a um espaço. O abrigo, alicerçado pelo sentido de comunidade, nos dá segurança, aloca-nos em um núcleo identitário, reafirmado pela língua que falamos. A noção de identidade perpassa esse acolhimento no seio do grupo, o que comunga de características comuns de determinada localidade e dá uma certidão ao sujeito. Esses indícios sociais constroem uma espécie de comunidade, que à primeira análise daremos o nome de nação, que para Benedict Anderson (2008, p. 32) é “uma comunidade política imaginada, e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana.” Ao destacar o adjetivo ‘imaginada’, Anderson visa ressaltar especialmente a dimensão territorial dessa comunidade, o que impossibilita que os integrantes conheçam o todo que compõe seu território, bem como seu sincretismo cultural, mesmo partilhando de ideais culturais comuns.

A noção de nação e o conseqüente sentimento de pertencimento provoca um processo de diferenciação entre os que pertencem ao grupo e os que não pertencem, constituindo relações transversais entre as formações culturais sociais, o que provoca, com isso, a descrença pela presença do estranho, estabelecendo fronteiras entre os variados povos. Konder (2002, p. 152) argumenta que:

Em sua segurança, os seres humanos têm encarado com aguda desconfiança os representantes de outras culturas. Os diferentes idiomas indicam, em algumas de suas expressões, a profundidade e a extensão do temor às diferenças. As palavras *estrangeiro* e *estranho*, em português, têm a mesma raiz.

Portanto, os contatos entre nações podem ser vistos como problemas, pois os povos possuem em sua lógica formativa costumes diferenciados. Dessa forma, a presença de pessoas estranhas em um território pode levar, assim como constata Dante Moreira Leite (1983), a sentimentos como a admiração, que leva à aceitação desse outro corpo em cena; ou ao desprezo e à recusa a essa outra identidade. Por não saber o que pode vir desse outro, o sujeito experimenta sensações como medo, desconfiança, ou até mesmo ojeriza. Ademais, seus artefatos culturais, tais como religião e língua, segundo Leite, diferem daqueles do estrangeiro. Todos esses aspectos possibilitam que se criem imagens estereotipadas desse outro, evocando a invenção como categoria descritiva identitária. Por sua vez, esse estranhamento possível entre identidades também pode vir da imaginação daquele que é observado. Normalmente o estrangeiro projeta uma ideia

acerca do ambiente que irá perscrutar, mas a expectativa nunca é aquela a qual ele esperava. A projeção real dos acontecimentos é que possibilita outras fantasias, que põem o eu e o outro em confronto, os lançam a territórios imaginados, imaginados tanto pelo viés que os levaram àquele encontro, quanto pela fotografia em cena. À face dessa pequena ilustração está o peso da nação, do construto imaginário de um povo em relação ao outro, das sociedades imaginadas, que para Benedict Anderson (2013), como visto anteriormente, serão sempre imaginadas.

Essas ressonâncias dicotômicas são normais, são o confronto possível entre identidades distintas, e a um olhar mais cauteloso não há perigo pois fazem parte do diálogo inicial, que não pressupõem a voz, mas que se resolvem nas imagens. Entretanto, essa paz enunciada pode ganhar proporções mais relutantes quando apresentam caracteres mais acentuados. Para Leite (1983, 03), existem dois princípios que podem governar o homem na presença do estranho:

Num caso, denominado *xenofilia*, a pessoa terá tendência a desprezar o seu grupo e seus padrões, ao mesmo tempo que afirma a superioridade do grupo estranho. No segundo, denominado *xenofobia*, o seu sentimento será oposto, isto é, tenderá a rejeitar integralmente o grupo estranho e seus costumes. (LEITE, 1983, p. 03)

Isso é o que ocorre na formação das nações, em vista da recusa a determinadas identidades. Para entendermos melhor esse contato entre povos, que às vezes não tem nada de ofensivo, vamos, por exemplo, pensar na assimilação cultural. Às vezes, buscando fazer com que sua culinária fique mais incrementada, certa sociedade vai nas cozinhas estrangeiras trazer ingredientes, pratos específicos para agradar sua clientela; e nem por isso haverá algum problema ou alguém que seja prejudicado. Do mesmo modo, vê-se muitas pessoas preferirem as músicas estrangeiras; achar que essas músicas são melhores que aquelas apresentadas em sua pátria. Mais uma vez estamos perante de acontecimentos que não necessariamente trarão prejuízos para determinada comunidade ou povo já que faz parte de uma escolha do indivíduo consigo mesmo. Por sua vez, para Boaventura de Sousa Santos (2003, p. 29-30), as relações identitárias estão sempre situadas nas relações de superioridade e de inferioridade, o que demonstra que essas escolhas, muitas vezes, estão relacionadas à desvalorização do local:

As identidades são o produto de jogos de espelho entre identidades que, por razões contingentes, definem as relações entre si como relações de diferença e que lhes atribui relevância. As identidades são sempre relacionais, mas raramente recíprocas, a relação entre diferenciação é uma relação de

desigualdade que se oculta na pretensa incomensurabilidade das diferenças. Quem tem poder para declarar a diferença, tem poder para declará-la superior às outras diferenças em que se espelha. A identidade é originalmente um modo de dominação assente num modo de produção de poder que designo por “diferenciação desigual”.

Dessa forma, mesmo não havendo um prejuízo social explicitado claro, a escolha demonstra a tendência ao desprezo de certas fontes culturais, que podem ser tanto as locais como as de outros países. Logo, percebe-se que o caráter cosmopolita não é regido especificamente pela abertura ao outro, mas também se reveste da ojeriza tanto ao local quanto ao estranho. Sabemos que com a criação das aeronaves, as fronteiras entre as nações se abreviaram, ao menos de forma geográfica pela abreviação do tempo de viagem. A globalização, mistura cultural que nos permite ir a um *shopping* de nossa cidade e confrontarmos com artefatos de nações variadas, comprova que o mercado consumidor cada vez mais aproxima os sujeitos, colocam-nos, mesmo que sem permissão, em confronto com o outro diariamente e possibilita quase que um contato familiar; e esse laço, que visa aproximar, às vezes incomoda, e a presença afetiva se torna ojeriza. No tocante ao contato entre identidades, Gustavo Costa (2016, p. 53) assinala que,

A identidade é um fator importante dentro da globalização, dado que o espaço e o tempo agem juntos nesta era da modernidade. A troca de informações e o rápido alcance do conhecimento ocasionam uma identidade partilhada entre cidadãos de diferentes nações em um mesmo momento.

Essas fronteiras culturais assinaladas pelo pesquisador, por conseguinte, são o que constroem os sentimentos de desprezo ao outro. Não por acaso, na segunda década do século XXI, acompanhamos a luta dos Estados Unidos da América contra milhares de pessoas que procuram se abrigar nessa nação na luta por dias melhores; percebemos o desprezo do país à entrada dos estrangeiros principalmente quando, em 2018, o governo colocou crianças imigrantes em jaulas, como forma de coibir a imigração através da fronteira do México. A Europa, depois de receber um quantitativo exacerbado de estrangeiros, continua fechando suas fronteiras no século XXI em muitos países. E não precisamos recorrer a esses outros países para demonstrar a repugnância com o de fora: com a entrada de muitos haitianos, por volta do ano de 2017, e posteriormente venezuelanos, devido às crises de seus países, muitos cidadãos brasileiros ungem voz de desprezo ao estranho, com discursos, inclusive, de que esses povos iriam retirar os empregos daqueles que aqui estavam.

Quando confrontamos essas narrativas, voltamos aos conceitos apresentados por Leite. Nos casos de apropriação cultural, defrontamos-nos com a xenofilia, que é o estado o qual o sujeito dá preferência aos artefatos legitimados pela classe que ele considera superior. No Brasil, tal fato pôde ser visto com o samba, o qual só se tornou popular e respeitável quando os brancos começaram a cantar. Nesse caso específico, não há que se comparar aos grandes prejuízos acusados pela xenofobia, pois a identificação com o outro nem sempre causa o desgosto com o que é próprio. Por outro lado, no relato das nações, tem-se a xenofobia. Este caso é mais preocupante e traz prejuízos atrozes ao outro, leva a conflitos pelo desprezo causado pelo corpo estranho; esses conflitos estão voltados, nos dias atuais, especialmente devido à supremacia da lógica do capital. Para Leite (1983, p. 06), a “xenofobia, ao contrário do que ocorre com a xenofilia, pode canalizar sentimentos de hostilidade contra o grupo estranho e, ao fazê-lo, provocar a acentuação do preconceito e o aparecimento de conflitos mais ou menos violentos.” Esses, na história mundial, foram causas de guerras e muitos conflitos entre nações que provocaram a morte de milhares de pessoas.

No Brasil não estamos distantes de exemplos os mais significativos possíveis acerca desse fato. A formação do nosso país fomentou discursos absurdos de ódio tanto contra os indígenas, considerados selvagens, quanto contra os negros, vistos como povos menores e colocados na posição de objeto a serviço do branco no processo de colonização. Albert Memmi (2007) acentua que os pressupostos da colonização passaram pela construção minoritária dos colonos. Se por um lado os colonialistas eram enobrecidos em seu caráter, os colonizados eram adjetivados por meio do rebaixamento, e assim saíram-se retratos dos metropolitanos como trabalhadores e dos daqui como ociosos. Tais formas de representação reafirmaram-se pelo racismo, destacando a superioridade de uma raça sobre a outra. Dessa forma, segundo o autor, a colonização tanto fabrica colonizados quanto colonizadores.

Ademais, Dante Moreira Leite afirma que pensadores do século XIX acreditavam na incapacidade dos povos oriundos da África em adquirirem saber, bem como destacavam que suas presenças em solo brasileiro manchavam a história do país em razão também de uma miscigenação. Não podemos, aqui, deixar de apontar as contradições desse tipo de discurso, uma vez que esses homens eram tão estrangeiros quanto esses que vieram enquanto força de trabalho: o povo oriundo exclusivamente das terras descobertas eram os indígenas, os outros estavam na mesma condição.

Observando essa formação plural e complexa do povo brasileiro, composta por indígenas, negros e brancos, formou-se no país uma cultura mestiça. Mas é fato, como já destacado anteriormente, que havia o despreço do branco pelas outras duas raças. O Brasil, colonizado por um país europeu, Portugal, mesmo tornando-se independente, de certo modo, no século XIX, não deixou de cultuar o mundo de fora: se necessitava do afastamento do povo lusitano, encontrou outro solo onde se apoiar – e foi assim que nasceram os altares à França, novo símbolo de modernidade do brasileiro. Essa tendência de valorizar o estrangeiro pode causar um novo tipo de xenofobia: existem pessoas que partilham de um mesmo território, mas que determinada camada aprecia e se identifica com o de fora; por outro lado, deprecia tanto a cultura quanto outras pessoas de sua terra. Nesse caso, dentro de um mesmo território ocorre a segregação, o preconceito, exemplo cabal da formação do Brasil. É por isso que, a respeito da formação cultural da Primeira República, Gustavo Costa (2016, p. 06) assinala que:

O que era nacional não interessa à nobreza da época, que buscava assemelhar-se ao modo de vida parisiense, assim como no entretenimento e nas vestimentas. O que era de origem nacional era rechaçado, como as crenças populares, celebrações locais e instrumentos musicais como o violão.

Portanto, o país tem suas raízes plantadas na base do preconceito às diferenças, acontecimento que se estende até a hodiernidade. Pensando as fronteiras entre as nações, países que são muito visados contraem duas possíveis reações a esse olhar de fora: em um primeiro instante, veem-se superiores, e como diria Leite (1983), o centro do poder, gerando o que William Graham Summer, *apud* Leite, chamará de etnocentrismo. Nessa condição, as nações exacerbam seus valores, colocam-se superiores aos outros povos, e isso levará à exclusão, ao preconceito, ou seja, à xenofobia. Portanto, quando esses países se enxergam na posição elevada, existe um movimento contrário, que é o fechamento de suas fronteiras, como no caso dos EUA. Essa posição responde ao que Summer, *apud* Leite (1983), passou a chamar de patriotismo e chauvinismo. O patriotismo é o amor à pátria, ao próprio de seu país. Por sua vez, quando esse sentimento ganha proporções acentuadas, provoca o repúdio ao outro, vive-se uma sociedade chauvinista, que seria “um grau exacerbado de patriotismo ou uma autoafirmação violenta do grupo”. (LEITE, 1983, p. 07).

As condutas tanto patrióticas quanto chauvinistas, que visam a fortalecer a identidade de uma nação, são próprias de um movimento reconhecido como nacionalismo, que segundo Vieira e Neiva (2014, p. 02), “se estabeleceu com a pretensa formação homogênea de um povo, a partir da instalação de tradições, desenvolvendo um conjunto de rituais e símbolos, os quais se tornam legitimadores de condutas e práticas”. Sua origem remonta à Revolução Francesa, no final do século XVIII, quando os trabalhadores foram às ruas lutar por igualdade de direitos em relação à nobreza. Um dos objetivos principais da revolução foi a busca de igualdade entre os povos, a constatação de que tanto o enriquecimento quanto a ocupação de altos cargos poderiam ser adquiridos pelos estudos, bem como pela força de trabalho, não simplesmente pela herança familiar, que fazia com que sempre as mesmas famílias se mantivessem no poder.

Dessa forma, pensando em como os países começaram a constituir essa unidade identitária em seus territórios, ou em como a França passou a ser representada como símbolo de modernidade para algumas nações, bem como o espaço o qual o capitalismo se aflorou e proporcionou oportunidades a mais grupos sociais, Leite (1983, p. 12) sinaliza que:

A França apresentava o primeiro exemplo europeu de Estado-Nação, isto é, um governo que decorria de uma escolha popular, e não de direito divino, exercido por uma família. Isso não significa que a revolução de 1789 fosse um movimento nacionalista, pelo menos no sentido em que a palavra passou a ser entendida durante os séculos XIX e XX; nem significa que antes dessa época não houvesse indícios de nacionalismo. Ocorre que, embora não fosse um movimento nacionalista, a Revolução tinha uma dinâmica que acabaria por intensificar e, em outros casos, despertar os vários nacionalismos europeus.

Assim, em adição às palavras de Leite, Paulo Arantes (2006) ressalta que o movimento é consequência das desigualdades socioeconômicas que se formaram nas sociedades, visando diminuir as distâncias criadas entre os povos. O impulso à origem remonta ao século XV, com a expansão da imprensa, o desapego ao latim, pouco falado e lido, a criação livresca e o impulso ao capitalismo ascendente. Com obras literárias escritas nas chamadas línguas germânicas, o alcance dessas palavras se expandiu, pois seu acesso foi facilitado a partir da revolução causada por Martinho Lutero, sendo este um dos maiores vendedores de obras traduzidas no século XVI. Assim percebe-se a importância do compartilhamento linguístico para a libertação de uma sociedade. Acerca desse assunto, Anderson (2008, p. 78) salienta que:

Não havia a ideia de impor sistematicamente a língua às populações sob o domínio dinástico. Contudo, a ascensão desses vernáculos à condição de línguas oficiais, onde elas, em certo sentido, concorriam com o latim (o francês em Paris, o médio-inglês em Londres), contribuiu para o declínio da comunidade imaginada da cristandade.

Para o autor, essa foi a primeira vez que a leitura saiu das grades aristocráticas e alcançou o público de massa. Sua inserção na vida de tantas pessoas foi importantíssima para o desenvolvimento de um pensamento de alteridade. Assim, as obras literárias do período, no caso do século XVI, passaram a dar atenção ao homem comum, com seus defeitos, bem como às ambivalências articuladas aos modos de vida, e isso refletiu no modo de o leitor dessas narrativas também olhar a sociedade, vendo esse espaço como espelho de sua realidade enquanto sujeito, e podendo observar as opressões e a desigualdade entre os indivíduos. Portanto, a literatura, enquanto retrato social, fortaleceu nos indivíduos a formação de pensamento crítico acerca da realidade opressora que viviam, o que levou à Revolução Francesa.

Ademais, devido ao compartilhamento de um vocabulário comum, diferente daquele dos ambientes administrativos, visto as traduções literárias em uma linguagem que alcançasse um quantitativo elevado de pessoas, foi que o espírito de integração, ou seja, de comunidade, começou a se desenvolver: no momento em que o leitor se enxergou parte de uma comunidade de compradores de livros, que compartilhavam uma mesma língua, fomentou-se a criação dos Estados Nacionais. Essa coesão grupal, não podemos esquecer, provém de uma forte articulação da imprensa associada ao mercado capitalista, que retirou a leitura dos ambientes da igreja e levou à massa. Anderson (2006, p. 82) diz que:

A convergência do capitalismo e da tecnologia de imprensa sobre a fatal diversidade da linguagem humana criou a possibilidade de uma nova forma de comunidade imaginada, a qual, em sua morfologia básica, montou o cenário para a nação moderna.

Ao pensarmos os processos colonizatórios europeus, firmados pelas relações de dominação da Europa sobre as nações colonizadas, os Estados-nação surgem enquanto dispositivos de soberania das metrópoles sobre as colônias, reafirmados, especialmente, pelas diferenças de raça. Portanto, mesmo que a Revolução Francesa procurasse unificar os Estados-Nação dentro de seus territórios, a supremacia dos colonos guardou seus

resquícios negativos até a contemporaneidade, visto o forte preconceito gerado contra as outras nações colonizadas. Quijano (2005, p. 130) define Estado-Nação como:

Uma espécie de sociedade individualizada entre as demais. Por isso, entre seus membros pode ser sentida como identidade. Porém, toda sociedade é uma estrutura de poder. É o poder aquilo que articula formas de existência social dispersas e diversas numa totalidade única, uma sociedade. Toda estrutura de poder é sempre, parcial ou totalmente, a imposição de alguns, frequentemente certo grupo, sobre os demais. Conseqüentemente, todo Estado-nação possível é uma estrutura de poder, do mesmo modo que é produto do poder.

Não diferente dos processos coloniais europeus, que se firmaram nas relações de poder sobre outros povos, os Estados-nação da América Latina, enquanto países colonizados, também estão estruturados em formações de poder. Essas estruturas surgiram a partir da colonização, a qual os grupos, de cor branca, que eram herdeiros do colonizador, mantiveram a supremacia de poder, reafirmados por meio dos preconceitos gerados no período colonial. Nos países reconhecidos como do Cone Sul (Argentina, Chile, Uruguai), os indígenas não foram amplamente escravizados devido a seus conhecimentos territoriais, que possibilitaram fugas, bem como suas constantes revoltas, não aceitando, assim, as imposições da colonização. E até mesmo os negros foram realocados nestas regiões em uma quantidade mínima. Com o fim da escravidão em cada uma dessas nações, esses países incentivaram a entrada de estrangeiros em seus territórios, para que avançasse a miscigenação controlada, com fins de constituir uma sociedade branca.

A realidade da nação brasileira foi diferente do ocorrido nesses países, em vista da presença maciça de negros que vieram para o país escravizados e do fim tardio da escravidão, gerando um grande hibridismo social. Os indígenas, assim como ocorreu nos outros territórios da América latina, em sua maioria, não aceitaram a imposição das opressões do colonizador, assim muitos morreram, outros fugiram, restando poucos que se mantiveram em aliança com o estrangeiro, o qual percebeu que não seria capaz de dominar essa gente, então as utilizaram como uma outra forma de trabalho: para ensiná-los a andar nas terras brasileiras. Lilia Moritz Schwarcz (2019, p. 11) salienta que para o Brasil:

veio quase metade dos africanos e africanos escravizados e obrigados a deixar suas terras de origem na base da força e da violência; depois da independência, e cercados por repúblicas, formamos uma monarquia bastante popular por mais

de sessenta anos, e com ela conseguimos manter intactas as fronteiras do país, cujo tamanho agigantado mais se assemelha ao de um continente.

Esse contato entre as culturas proporcionou a formação de uma sociedade totalmente miscigenada, e mesmo havendo o incentivo da entrada do estrangeiro no território, tal ato foi incapaz de subverter a grande quantidade de negros e a relação entre as classes. Apesar do hibridismo cultural, os descendentes dos colonizadores deram preferência a seguir os hábitos culturais europeus, desprezando a formação cultural de seus países proporcionada pelo contato entre as culturas. Portanto, os grandes capitalistas brasileiros eram os formadores de pensamento em sua nação, entretanto, mantinham a dependência histórico-econômica das nações europeias. Isso instalou no país tanto o colonialismo como poder, quanto o do próprio ser, que dominado pelas formas de dominação do saber, passou a se minorar perante outros países, assegurando o espaço de subalternidade, bem como mantendo-se em posição de colonizado perante outras nações.

1.2 A constituição do Brasil-colônia

Como é possível representar o país a partir da ideia de uma suposta coesão, partilhada por todos os cidadãos, quando ainda somos campeões no quesito desigualdade social, racial e de gênero, o que é comprovado por pesquisas que mostram a existência de práticas cotidianas de discriminação de mulheres, indígenas, negros e negras, bem como contra pessoas LGBTTTQ: Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Queers?

Lilia Moritz Schwarz

O Brasil foi colonizado por Portugal, um país considerado semiperiférico em comparação com outros Estados europeus e com a hierarquia nos diversos colonialismos europeus. Nas palavras de Sousa Santos (2003), isso decorre do desequilíbrio econômico entre colonialismo – que se apresenta em excesso -, e o pouco espírito capitalista, se comparado com o povo britânico. É preciso assinalar que a posição subalterna decorre, em um primeiro plano, a partir da língua, pela qual a história narrada sobre as nações europeias não está escrita em português, mas em inglês, devido à forte influência da nação britânica. Isso gerou nos colonizados certo conflito, em vista de que sofreram uma dupla dominação: linguística e territorial, pois o vocabulário pelo qual sua história foi narrada se encontrava em inglês, o qual não era o idioma de seu colonizador. Com isso, a visão

que se criou no país está articulada a certa desestruturação organizacional, refletindo-se na ambivalência dos centros de poderes instalados no país.

Fazendo parte de um país no qual a sua visão enquanto nação era de subalternidade, Portugal procurou transmitir à nação colonizada o mesmo tratamento que recebia dos outros países europeus, em especial dos britânicos, os quais detinham o poder do vocabulário escrito e o tratavam enquanto minoria. Dessa forma, a formação colonial dos brasileiros está amparada nos movimentos de desigualdades entre as três raças que compõem o território: brancos, indígenas e negros. Desde sua descoberta, houve a imposição da cultura do branco como a única do país, desprezando os modos de vivência, tradição e religião dos outros povos. Por sua vez, mesmo com o sufocamento desses outros ritos, sempre houve resistência, visando manter o sincretismo cultural.

Com tudo isso, é possível inferir que “até certo ponto, o nacionalismo burguês se volta para o âmbito das diferenças para hierarquizar os povos e construir uma visão positiva de seu povo.”. Logo, buscava-se formar uma unidade nacional com a manutenção da cultura e da cor do colonizador, e o fim das culturas consideradas marginais. Isso demonstra o repúdio a esses outros povos, caso que pôde ser observado no Brasil no limiar do século XX, com a destruição de muitas residências e o afastamento das pessoas negras e de baixa condição para os subúrbios, no Rio de Janeiro, no intuito de dizer aos estrangeiros que o país não possuía essas pessoas, consideradas como vergonha nacional. Ademais, a campanha para o branqueamento populacional, em que se incentivou a entrada de estrangeiros para se relacionarem com a população negra, situada por volta dos anos de 1930, é mais um exemplo da tentativa de extinção das outras raças, reforçando o aspecto xenofóbico que se instalou no país.

Fábio Lucas (2002) aponta que o cenário identitário brasileiro passou por duas etapas: a primeira de plena incorporação dos costumes franceses, e a uma segunda a qual já se foi permitindo, aos poucos, a inserção do negro e do indígena. Oriundo de uma nação colonizada, o Brasil integra o ramo de nações que sofreram com a violência da imposição de cultura importada por meio da catequese; ou seja, os indígenas, que até então residiam no país, aqueles que permitiram o ato da escravidão, tiveram que assimilar a linguagem do colonizador como meio de comunicação. Silviano Santiago (1978) reportando-se ao século XVI, desenha a seguinte cena para nós: o conquistador chegou ao Brasil, e em seu contato com os indígenas, a primeira meta era fazer com que o nativo aprendesse a língua. Perante tentativas fracassadas, percebeu que o que chamava a atenção da gente daqui era

o espetáculo teatral religioso. Focado no ensino bíblico, que servia enquanto transmissão linguística, a cena levava o indígena às lágrimas e à admiração da língua do estrangeiro, que desde o limiar enxergava o colonizador como um Deus, devido à diferença de cor da pele. “A doutrina religiosa e a língua europeia contaminam o pensamento selvagem, apresentam no palco o corpo humano perfurado por flechas, corpo em tudo semelhante a outros corpos que, pela causa religiosa, encontravam morte paralela. (SANTIAGO, 1978, p. 14)”. Por sua vez, foi por meio desses acontecimentos esporádicos que o lusitano fez o indígena esquecer sua língua e instituiu o português como linguagem oficial de nossa terra. Nesse jogo emblemático entre religião e linguagem, no qual o colonizador impôs a sua língua como suprema, segundo o autor, firmou-se três patentes: recusou o bilinguismo, o pluralismo religioso e firmou o poder do estrangeiro sobre o nativo. Esse é o enraizamento dos grandes preconceitos que passaram a configurar as relações dentro de nosso país, polarizando os discursos da nação e se enquadrando dentro do pressuposto de antropologia colonial e assimilacionismo, propostos por Sousa Santos (2003, p. 44).

A antropologia colonial visa conhecer os usos e costumes dos indígenas de modo a melhor controlá-los politicamente, administrá-los e extrair-lhes impostos e trabalhos forçados. As diferentes formas de “governo indireto” adotadas na África no final do século XIX assentam na antropologia colonial. O assimilacionismo é uma construção identitária assente num jogo de distância e proximidade do colonizado em relação ao colonizador nos termos do qual o primeiro – mediante procedimentos que têm alguma semelhança com os da naturalização – abandona o estágio selvagem. Sua subordinação deixa de estar em um código jurídico especial (como o Estatuto do Indigenato, por exemplo) e passa a ser regulada pelas leis gerais do Estado colonial.

Esse acontecimento, que se estendeu aos povos africanos que vieram escravizados, ao mesmo tempo que passou a constituir uma unidade linguística no país, também representou o poder da nação branca colonizadora, que passou a forjar uma imagem estereotipada do povo de África. Dessa forma, as imagens do continente, muitas vezes vista como se fosse uma unidade, estão em territórios inventados, tornando-se apenas uma ideia, ou mesmo um conceito, como assevera Achille Mbembe (2015), marcados por estereótipos. Os discursos surgem postando-os como estrangeiros, destituídos de conhecimento, restritos a uma desorganização social letal. Logo, necessitam da proteção de outros povos, no caso, o colonizador. Figueiredo (1995, p. 31) argumenta que:

Se o português contemplava o mar ansioso por retornar, o negro africano cantarolava o lamento lúgubre de ser escravo, enquanto o índio, violentado, era já o exilado em seu próprio solo. À força, os elos de ligação entre esses

homens precisavam se impor e estes eram a religião e a língua. Nosso primeiro nacionalismo foi a religião católica: todos são iguais, desde que católicos, ditava a Corte, em desesperada tentativa de integrar a Colônia esfacelada e partida em diferentes interesses e regiões.

Portanto, buscava-se construir uma nação uniforme, e para isso era necessário escravizar a população local, e aqueles oriundos da África. Mesmo que esses povos tivessem importância central para o desenvolvimento da economia do espaço, havia a anulação dessas identidades e, dessa forma, o apagamento de suas culturas na tentativa de constituição da hegemonia nacional. Constituíam-se, assim, a hegemonia da nação branca sobre a mestiça e a negra, e que nas palavras de Walter Dignolo (2017) fez da vida do homem negro uma mercadoria. Ribeiro (1995, p. 20) complementa nosso pensamento ressaltando que:

A sociedade e a cultura brasileiras são conformadas como variantes da versão lusitana da tradição civilizatória europeia ocidental, diferenciadas por coloridos herdados dos índios americanos e dos negros africanos. O Brasil emerge, assim, como um renovo mutante, remarcado de características próprias, mas atado genericamente à matriz portuguesa, cujas potencialidades insuspeitadas de ser e de crescer só aqui se realizariam plenamente.

Isso se reafirma na escritura da história do país após a Independência. Schwarz (2019) destaca que com o fim da colonização, o país precisava de uma nova história. Para tanto, fez-se um concurso para eleger alguém que pudesse se ocupar da função, com objetivos de escrevê-la a partir da perspectiva europeia, imperial e centralizada no Rio de Janeiro. A pessoa escolhida era estrangeira, Karl Von Martius, o que evidencia tanto o apagamento de voz dos habitantes do país, quanto a possibilidade de escritura de uma grande narrativa nacional, fundada nos mitos, glorificando aspectos específicos do povo brasileiro, e apagando tantas outras vozes. Um dos elementos chave esquecido foi as violências do período colonial, apontando hierarquias de uns povos sobre os outros, rastros do que posteriormente chamou de democracia racial, como se todas as classes fossem tratadas da mesma forma e escondendo a grande desigualdade que existia no país.

O conceito de Democracia Racial foi desconstruído com o passar do tempo por Florestan Fernandes, que o renomeou como um mito, pois, na realidade, o que se avistava na nação era uma grande desigualdade social, reforçada por meio de um único discurso acerca dos povos. O conceito de um país formado por três raças reforçava a ideia de superioridade e de inferioridade, discurso que foi fortalecido com a imagética da

escravidão e pelo racismo. Tudo isso foi utilizado pelas políticas de dominação como meio de subserviência de um povo sobre o outro. Schwarcz (2019, p. 21) argumenta que:

A construção de uma história oficial não é, portanto, um recurso inócuo ou sem importância; tem um papel estratégico nas políticas de Estado, engrandecendo certos eventos e suavizando problemas que a nação vivenciou no passado, mas prefere esquecer, e cujas raízes ainda encontram repercussão no tempo presente. O procedimento acaba, igualmente, por autorizar apenas uma interpretação, quando se destacam determinadas atuações e formas de sociabilidade, obliterando-se outras.

No entanto, mesmo perante os conflitos entre as classes, sabe-se que a formação cultural brasileira é mestiça. Dessa forma, o discurso racista que se formou no território brasileiro, e que até hoje coloca-se como forma de segregação na nação brasileira, não foi capaz de suprimir as outras culturas, posto que o contato entre os povos foi inevitável em anos tão longos de Escravidão, rasurando o gráfico atual de mais da metade da população do país ter descendência também dos povos de África. As lutas sociais da população negra, especialmente a partir da década de 1970, eclodiram nas formações dos movimentos sociais contemporâneos, os quais estão reescrevendo a história do passado colonial, e assim possibilitando que vozes apagadas por longos anos possam se inserir no atual cenário de formação de pensamento.

Por sua vez, é inerente à constituição de nosso povo a cultura da opressão que se reafirma por meio do racismo. Tal ato vem em prol de assegurar os privilégios do branco em contraposição ao negro. Essa colonialidade do poder levou à colonialidade do próprio ser, ou seja, a colonialidade do saber, discurso de minoração de um povo acerca do outro, - rastros da xenofobia -, imposta por meio do poder, levou à reificação do ser humano. Com isso, os rastros do drama colonial brasileiro fazem do nosso povo, até os tempos hodiernos, um povo colonizado, que não superou as marcas do regime que amputou seu desenvolvimento, seja ele no campo do ser, seja nas relações com o outro, assegurando os espaços do preconceito no país.

Isso está articulado ao modo como se deu a colonização no país, pois, segundo Sousa Santos (2003, p. 30), Portugal construiu uma dominação semelhante à visão que os países do Norte europeu tinham dele, que eram: “do subdesenvolvimento à precariedade das condições de vida, da intolerância à sensualidade, da violência à afabilidade, da falta de higiene à ignorância, da superstição à irracionalidade.” Todos esses estereótipos foram transmitidos ao povo colonizado, reforçando a ambivalência do colonizador, visto que

estava situado no limite entre colonizador e colonizado, pois não tinha assegurado espaço no território europeu. Não por acaso, os lusitanos foram os primeiros povos a lançar-se ao mar em busca de novos territórios.

Diante disso, a formação social brasileira, de certa forma, se enquadra no conceito de *invenção das tradições*, estipulado por Eric Hobsbawn (2018). Para o pensador, as culturas, voláteis no tempo, perpassam por fases, entretanto, conjuntamente à modernidade, que se coloca à frente e faz com que haja diferenciações nos modos culturais no decorrer das épocas, os povos tendem a manter uma certa linha de pensamento. Entretanto, no esforço dessa manutenção perante o moderno, gera o apagamento de certas tradições. No Brasil, tais rastros estão registrados no apreço ao estrangeiro, em vista da própria história ter sido narrada a partir de olhar de fora, em detrimento do local, especialmente nas referências ao negro e ao indígena.

Por 'tradição inventada' entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado.

Assim, segundo o teórico, é exatamente no contraste entre o moderno e uma parte da tradição que procura se manter intacta que está posta a invenção das tradições. Por sua vez, esse é o demarcador dos preconceitos, pois foram se repetindo e ganhando caráter de verdade, como é exemplo a subalternização da América Latina em comparação com os países da Europa, bem como a relação dos povos dentro de um mesmo território, exemplificado aqui com as violências discursivas atribuídas aos negros e aos indígenas.

Nos finais do século XX, após as duas Guerras Mundiais e uma Guerra Fria, o mundo convive com um novo cenário: assiste-se à migração como componente principal desse novo período da história, proporcionada especialmente pela globalização e pelas facilidades que os meios de transporte aéreo possibilitam. Por sua vez, segundo Hobsbawm (2018), esse aglomerado de pessoas se deslocando de seus países de origem e se inserindo em outras economias, em especial em países como Estados Unidos e os europeus, não ficaram ilesos ao olhar julgador dos habitantes de cada uma dessas nações. O sentimento de xenofobia rapidamente passou a se destacar, assinalando um sentimento de nacional, de não divisão de suas oportunidades com o outro. Por sua vez, o que está claro para o teórico é que essas pessoas não lutam mais por seus países, a preocupação

geral está na possibilidade de dividir a economia e os capitais ligados a ela. “Homens e mulheres podem estar preparados para morrer (mais provavelmente para matar) por dinheiro, ou por algo menor, ou por algo maior, mas, nos lugares onde se originou o conceito de nação, não mais pelo estado nacional.” (Hobsbawm, 2018, p. 96). Assim fica registrada a individualidade como rastro que persegue a formação das nações, bem como a vontade de manutenção da hegemonia por parte de certas nações do globo.

1.3 Colonialidade do poder: em busca da superação da ordem colonial

A história oficial do Brasil é rasurada pela presença de um colonizador e um colonizado. Esse fato nos leva a pensar que, embora as lutas sociais na contemporaneidade procurem visibilizar e rechaçar as formas de opressão e de silenciamento impostos a negros e a indígenas, tais ainda não estão consolidados em nosso território também porque as academias universitárias estão presas a uma formação cultural universal. Frente a esse fato, nos fica o questionamento e um dos principais combates das teorias decoloniais: a formação de nosso povo é igual a de todos os outros, se equivale à história Europeia? É confrontados por essa premissa que a decolonialidade se coloca como possibilidade para a reescritura das histórias locais.

Cesaire (1978) aponta que colonização significa coisificação de um povo, deserdando-lhe sua cultura, humanidade, religiões, terras, entre tantos outros artefatos que constituem uma nação. O resultado de tal ação é a castração desse povo, que se posiciona enquanto inferior e cativa o medo da própria existência pois estão sujeitos aos abusos do colonizador. Ocultos de privilégios, caso venhamos a comparar ao colonizador, a subserviência assinala a minoração desse povo que se mantém em local de inferioridade devido à necessidade de o colonizador manter seus privilégios. Tais permanecem por meio do racismo, utilizado pelo colonizador para manter o distanciamento com o povo dominado. Em diálogo com esse pensamento, Memmi (2007, p. 107) salienta que:

O racismo resume e simboliza a relação fundamental que une colonialista e colonizado... Conjunto de comportamentos, de reflexos aprendidos, exercidos desde a mais tenra infância, fixado, valorizado pela educação, o racismo colonial é tão espontaneamente incorporado aos gestos, às palavras, mesmo as mais banais, que parece constituir uma das estruturas mais sólidas da personalidade colonialista.

Por conseguinte, a construção das teorias das raças, - que coloca umas como mais desenvolvidas que as outras -, foi fundamental para a manutenção da colonização, em vista de manter a distância entre esses povos, e assim assegurar o lugar do colonizador como superior ao colonizado. Embora se possa perceber determinada interação entre colonizador e colonizado, o objetivo da dominação é manter-se sempre dominante, maior que os outros, pois não visa, segundo Memmi (2007) aproximar a colônia da metrópole, ou mesmo o colonizador do colonizado, porque esse ato poderia levar à perda de seus privilégios. Em vista disso, Memmi (2007, p. 108) ressalta que os objetivos da colonização são:

- Descobrir e por em evidência as diferenças entre colonizador e colonizado.
- Valorizar essas diferenças em benefício do colonizador e em detrimento do colonizado.
- Levar essas diferenças ao absoluto afirmando que são definitivas e agindo para que passem a sê-lo.

Logo, os discursos do colonizador propõem uma visão imaginada do colonizado. Dessa imagem se enobrece, e rebaixa o outro. Com isso, o colonizador ganha a fama de trabalhador e o colonizado se veste da imagem ociosa, pois ele é o preguiçoso, incapaz de dirigir algo, por isso precisa de proteção do colonizador: o protetorado. Esse pensamento é reforçado por certos discursos tidos como científicos, que levaram o colonizado a acreditar que deve favores ao colonizador, que o escravizou, o desumanizou e o jogou na miséria, perdendo total liberdade e passando a viver no anonimato. Tudo que se referia a estes virou negativo. Portanto, chega-se à conclusão de que a colonização fabrica tanto colonizadores, quanto colonizados, opressores e oprimidos, destituindo estes de uma história. Assim se formaliza os três modos de colonização de um povo apontados por Walter Mignolo (2013): colonialidade do poder, que para se assegurar em espaço de privilégio se apropria do saber, gerando a colonialidade do saber, e que, por conseguinte, refrata no estranho um sentimento de não pertencimento a nada, levando à colonização do ser, que reifica o indivíduo, torna-o nulo perante a sociedade.

Diante desse cenário, não se constrói consciência nacional no colonizado, ele não se sente pertencente àquela sociedade, devido à desintegração à nação, sua própria desvalorização frente a homens brancos, constituindo-se, assim, uma sociedade enferma, petrificando as relações sociais e econômicas e gerando mutilação no corpo social. O que resta para a evolução do país é a luta contra o servilismo e, especialmente, a tradição,

coibidora da evolução de pensamento. Nisso resta a luta entre identidades distintas, na qual a relação ambivalente entre superioridade e inferioridade surgem como centrais na formação de uma forma nova de ver o mundo, contrária à argumentação de que o conhecimento estava restrito ao eurocentrismo.

Mesmo que as formas de opressão procurassem constantemente levar o colonizado ao servilismo, ao naturalizar o discurso de que o dominador era superior ao dominado, muitos tinham consciência do hiato entre a sua vida e a do patrono. Isso levou a revoltas, e fez com que o colonizador, cada vez mais, necessitasse aumentar as suas formas de opressão. Essas não vinham por acaso, necessitavam sempre de alguém para justificar suas imposições: entre os meios utilizados, foram postos em particular o racismo, reforçando as diferenças sociais. Quijano (2005, p. 118) ressalta que “raça converteu-se no primeiro critério fundamental para a distribuição da população mundial nos níveis, lugares e papéis na estrutura de poder da nova sociedade. Em outras palavras, no modo básico de classificação social universal da população mundial.” Ademais, devido às revoltas, o colonizado passou a ser visto como violento, uma visão pejorativa que permanece na contemporaneidade. Perante a repulsa que se formou do colonizado, sua maior luta passou a ser a manutenção de sua cultura e tudo que é ligado a ela, em contraposição aos ideais do colonizador. Memmi (2007, p. 179) ressalta que:

Se sabe rejeitar com violência o colonizador e a colonização, não distingue entre o que ele próprio é verdadeiramente e o que adquiriu desastrosamente no decorrer da colonização. Propõe-se inteiro, confirma-se globalmente, isto é, como esse colonizado que acabou se transformando. Nesse movimento, exatamente ao inverso da acusação colonialista, o colonizado, sua cultura, seu país, tudo o que lhe pertence, tudo o que o representa se tornam perfeita positividade.

Nisso está posto, em especial, a autoafirmação do colonizado, que mesmo sem reconstruir sua identidade perdida nos anos de colonização, se mantém em posição de combate às violências impostas pelo colonizador, pois a colonização não acabou, como assevera Mignolo (2003, p. 134), apenas houve uma reorganização social. “Pós-colonialidade, nesse sentido, não significa que a colonialidade terminou (do mesmo modo que a pós-modernidade tampouco significa isso), mas sim que se reorganiza em seus alicerces (a modernidade/colonialidade)” Diante da nova estruturação da sociedade, o pós-colonialismo, segundo Sousa Santos (2003, p. 25), chegou aos territórios com duas funções essenciais: “A primeira é a de um período histórico, aquele que se sucede à

independência das colônias, e a segunda é a de um conjunto de práticas de discursos que desconstroem a narrativa colonial escrita pelo colonizador e procuram substituí-la por narrativas escritas do ponto de vista do colonizado.” Tudo isso foi articulado à revisão das práticas tanto do ramo econômico, quanto àquelas ligadas à literatura, seja a histórica ou mesmo a literária, que eram escritas pelas nações dominantes, e que classificaram as nações enquanto Emergentes, Primeiro e Terceiro Mundo.

No capitalismo mundial, durante o período colonial, a separação das classes levou à divisão social do trabalho. Embora alguns índios na América Latina tivessem a oportunidade de ocupar cargos oportunos, aos negros, com raras exceções, restou apenas a escravidão. Mas devido à miscigenação, a população deixou de ser composta apenas de índios, brancos e negros, surgindo os grupos amarelados e azeitonados. Perante o surgimento de outros tipos de tonalidade de pele, a divisão do trabalho também acompanhou essas populações, vendo-os como classe inferior e ofertando trabalhos desvalorizados e não remunerados. Ao realizar o controle do trabalho, os grupos dominantes visavam também o controle das classes, que surge como um modo de não divisão de privilégios, como assevera Quijano (2005, p. 120):

A classificação racial da população e a velha associação das novas identidades raciais dos colonizados com as formas de controle não pagos, não assalariado, do trabalho, desenvolveu entre os europeus ou brancos a específica percepção de que o trabalho pago era privilégio dos brancos. A inferioridade racial dos colonizados implicava que não eram dignos de pagamento de salários. Estavam naturalmente obrigados a trabalhar em benefício de seus amos. Não é muito difícil encontrar, ainda hoje, essa mesma atitude os terratenentes brancos de qualquer lugar do mundo. E o menor salário das raças inferiores pelo mesmo trabalho dos brancos, nos atuais centro capitalistas, não poderia ser, tampouco, explicado sem recorrer à classificação social racista da população do mundo. Em outras palavras, separadamente da colonialidade do poder capitalista mundial.

Os resquícios de trabalhos desvalorizados legados às minorias sociais ainda estão totalmente visíveis nas relações trabalhistas contemporâneas, em vista de que, às classes oprimidas, foi negado, por longo tempo, o direito ao saber. Frente a tudo isso, constatamos que a colonialidade do poder, o capitalismo e o eurocentrismo foram centrais para as discrepâncias sociais da modernidade, e precisam necessariamente ser revertidos para o crescimento social das nações. Isso deve ser realizado por meio da descolonização do saber, que abre portas para o ser se colocar como sujeito de sua história, não apenas rastro de uma narrativa já escriturada pela pena de uma sociedade que desconhece sua

singularidade e retrata esses povos por meio dos estereótipos que surgiram como meio de manutenção de privilégio de uma classe sobre a outra.

1.4 Retrato das formações de discurso de poder

Walter Mignolo (2013) explana que por volta do século XVI, os espanhóis determinaram e classificaram a inteligência dos povos por meio da presença ou não da língua escrita. Portanto, as comunidades que não possuíam registros linguísticos escritos necessitavam que outros as escrevessem para eles. Nesse agrupamento se encontra a América Latina pré-colombiana habitada por indígenas. A ausência da escrita levou a sociedade a enxergar os conhecimentos produzidos na América Latina como inferiores aos situados em países europeus, ou norte-americanos, por exemplo. Esse desprezo parte das academias, as quais valorizam conteúdos oriundos de fontes escritas, em especial, escritas no vocabulário francês, inglês ou alemão. Esse retrato está diretamente vinculado à formação colonial, ao processo de hegemonia que se instalou em territórios como o Brasil, que devido ao passado colonial, por longo tempo desvalorizou sua cultura e sua diversidade. Portanto, o ato de pensar se restringe, dessa forma, aos países participantes da colonialidade do poder. Esse imaginário se formalizou a partir do momento em que as formas de pensamento foram articuladas à visão eurocêntrica do mundo, perpetuadas na religião, na filosofia, na literatura, em que autores de renome transmitiam uma ideologia única enquanto premissa de saber, pautada na diferença colonial.

Em contraposição à visão eurocêntrica, os estudos coloniais e pós-coloniais estão, há muitos anos, buscando novas formas de conhecimento para se construir novas enunciações por meio da delegação de voz a grupos considerados subalternos. Isso porque essas teorias acreditam que o conhecimento não se formaliza a partir da visão de um único povo, mas nas experiências culturais de diversas sociedades. Quando a academia legitima as formas de saber em lugares específicos do globo, como é o caso do Ocidente, o que se está fazendo é simplesmente subalternizar o conhecimento, colocando-o em uma esfera da hegemonia. Isto porque cada nação possui seu registro histórico, em vista disso, não podemos considerar que a história narrada por grandes pensadores, como é o caso de Rousseau, seja utilizada para explicar as formações culturais de países da América Latina pré-colombiana, ou mesmo dos povos orientais ou de África, que não tiveram as mesmas experiências em sua formação, como explana Mignolo. Dessa forma, para pensar um

novo conceito acerca do conhecimento, o qual não apaga vozes sociais, Mignolo (2013, p. 159) sugere o conceito Pós-colonialidade, que para ele seria:

Parte de cada uma das histórias locais, mais que um significante vazio, é um vínculo entre todas elas. Em outras palavras, se trata de um conector que pode reunir a diversidade das histórias locais em um projeto universal, desprezando o universalismo abstrato de UMA única história universal desde que o sistema-mundo moderno/colonial foi criado e imaginado.³

Diante disso, a poscolonialidade é uma perspectiva crítica que se propõe à reflexão do passado colonial e da colonialidade do poder em relação às histórias locais, em articulação com as produções de conhecimento nesses territórios. Com isso posto, é mister lembrar que, com o fim do colonialismo, não houve uma suspensão da hegemonia de poder social. Na realidade, o que se tentou durante vários séculos foi apagar os registros do passado colonial, e com ele a população massacrada no regime, visto a amputação dos direitos que poderiam encaminhar para uma possível igualdade entre os povos. Essa discussão, portanto, se coloca ainda em resposta à anulação de agrupamentos sociais, seja de forma cultural ou linguística.

Para que possamos alcançar a poscolonialidade, o pressuposto inicial é pensar a descolonização do pensamento, visto que se percebe uma impossibilidade da partilha do conhecimento, bem como narrativas que sugerem a existência de uma única cultura dentro dos territórios. Mignolo (2013, p. 107) aponta que:

A transcendência da diferença colonial só pode ser realizada a partir de uma perspectiva de subalternidade, de descolonização e, conseqüentemente, de um novo terreno epistemológico que está inaugurando o pensamento de fronteira (veja o final do primeiro capítulo, onde eu exploro essa ideia através de trabalho de Khatibi e Derrida). O pensamento de fronteira só pode ser considerado como parte de uma perspectiva subalterna, nunca de uma perspectiva territorial (isto é, da modernidade). O pensamento fronteiriço sob uma perspectiva territorial se torna uma máquina de apropriação das diferenças coloniais, e a diferença colonial se torna um mero objeto de estudo e não um poder epistêmico. O pensamento fronteiriço da perspectiva da subalternidade é uma máquina de descolonização intelectual e, portanto, de descolonização política e econômica.⁴

³ *La poscolonialidad es parte de cada una de las historias locales, mas que un significante vacío, es un vínculo entre todas ellas. En otras palabras, se trata del conector que puede reunir la diversidad de las historias locales en un proyecto universal desplazando el universalismo abstrato de UNA única historia local desde la que el sistema-mundo moderno/colonial fue creado e imaginado.* (MIGNOLO, 2013, p. 159)

⁴ - *La Trascendencia de la diferencia colonial sólo puede realizarse desde una perspectiva de subalternidad, desde la descolonización, y, por conseguinte, desde un nuevo terreno epistemológico que está inaugurando el pensamiento fronterizo (véase el final del capítulo primero, donde exploro esta idea a*

Para isso, Mignolo propõe a terminologia “Pensamento fronteiro”, conceito o qual destaca que os conhecimentos não estão simplesmente articulados às histórias locais, mas no limite entre os desenhos globais, que em si contém as histórias locais, portanto, uma articulação entre essas fontes de saber. Ou seja, o que aconteceu na América é fruto dos conflitos entre outras nações do globo, que no processo de colonização se articula às comunidades locais. Perante isso, o autor ressalta que o pensamento fronteiro é a relação entre as diversas nações e as relações de poder articuladas nesse entrecruzamento de pensamento.

O potencial epistemológico do pensamento de fronteira, de um outro pensamento, não tem chance de superar a limitação do pensamento territorial (ou seja, a epistemologia monotópica da modernidade), cuja vitória foi possibilitada pelo seu poder de subalternizar o conhecimento localizado fora dos parâmetros das concepções modernas de razão e racionalidade. A dupla crítica libera o conhecimento subalternizado, e a liberação do mesmo possibilita <outro pensamento>.⁵ (MIGNOLO, 2013, p. 131).

Nessa visada, o conceito de *Pensamento Outro* articula-se à ideia de que o conhecimento precisa ser redistribuído, uma vez que o processo de colonização deslegitimou determinadas sociedades, a formação do mundo pós-colonial não foi capaz de suprimir as desigualdades, tornando necessário repensar todo o sistema de formação dessas nações e procurar legitimar outras vozes e culturas sociais. Dessa forma, constrói-se conhecimentos que não são específicos nem dos locais e nem dos globais, mas um outro feito a partir dessa dupla articulação. Eles não servem para reforçar um dos lados, mas para indicar uma nova perspectiva sobre a construção do pensamento social, diante disso, luta-se para se afastar do pensamento de ambos os espaços, buscando a mais

través del trabajo de Khatibi y Derrida). El pensamiento fronterizo sólo puede considerarse tal si parte de una perspectiva subalterna, nunca de una territorial (es decir, desde dentro de la modernidad). El pensamiento fronterizo desde una perspectiva territorial se convierte en una máquina de apropiación de las difere/a /ances coloniales, y la diferencia colonial se convierte en un mero objeto de estudio en lugar de una potencia epistémica. El pensamiento fronterizo desde la perspectiva de la subalternidad es una máquina de descolonización intelectual y, por lo tanto, de descolonización política y económica. (MIGNOLO, 2013, p. 107)

⁵ *El potencial epistemológico del pensamiento fronterizo, de <un pensamiento outro>, tiene na posibilidad de superar la limitación del pensamiento territorial (es decir, la epistemología monotópica de la modernidad), cuya victoria fue posible gracias a su poder de subalternizar el conocimiento ubicado fuera de los parámetros de las concepciones modernas de la razón y la racionalidad. La doble crítica libera a los conocimientos que han estado subalternizados, y la liberación de los mismos possibilita <un pensamineto otro>. (MIGNOLO, 2013, p. 131)*

possível neutralidade, devido ao caráter ético-epistemológico inalienável à pesquisa. Assim pensa-se a formação de uma “teoria” decolonial como forma de resistência, a qual Mignolo (2013, p. 131) conceituará como *Pensamento outro*, que para o autor é:

um modo de pensar que não se inspira em suas próprias limitações, e que não deseja dominar e humilhar, um modo de pensar que é universalmente marginal, fragmentário e consumado; e, enquanto tal, um modo de pensar que, por ser universalmente marginal e fragmentário, não é etnocida;⁶

Com isso, procura-se afastar o conhecimento das histórias globais e aproximá-las das locais, em vista de possibilitar que o sujeito subalterno possa pensar sua unicidade dentro de um sistema hegemônico que carrega no discurso a opressão, não se afastando de nenhuma das histórias, mas recuperando os atos de fala que narram as diferenças entre os povos. Dessa forma, é mister ressaltar que as lutas sociais precisam ocorrer no nível do discurso, com a finalidade de que as ideologias formadas durante os anos de colonização possam ser repensadas e modificadas, e assim tanto o discurso seja descolonizado, como a própria essência do ser, que em ato de transgressão, se apropria da voz para questionar sua posição na unidade da cultura.

Portanto, o conceito *diferença colonial* proposto por Mignolo (2013) é a fronteira em que a colonialidade do poder se confronta com as histórias locais, local de reescritura de novas narrativas dos povos subalternos, reconfigurando os espaços dos discursos, logo, modificando as ideologias de pensamento. O autor postula que no espaço da diferença colonial é possível constituir um *pensamento fronteiro*, o qual seria capaz de descolonizar as formas de pensamento, em vista que as narrativas sobre as nações passam a ser feitas a partir dos locais, sem hierarquias, não mais por meio dos pensamentos hegemônicos, colonizadores, que escreviam uma história única para os diversos povos, colocando-os sempre menores em relação a si e reforçando estereótipos, em um ato xenofóbico.

A transcendência da diferença colonial só pode ser realizada a partir de uma perspectiva de subalternidade, a partir da descolonização e, conseqüentemente, de um novo terreno epistemológico que inaugura o pensamento fronteiro (...).

⁶ <Un pensamiento outro>: un modo de pensar que no se inspira en sus propias limitaciones y que no aspira a dominar y humillar; un modo de pensar que es universalmente marginal, fragmentario y no consumado; y, en cuanto tal, un modo de pensar que por ser universalmente marginal y fragmentario no es etnocida. (MIGNOLO, 2013, p. 132)

O pensamento fronteiriço sob a perspectiva da subalternidade é uma máquina de descolonização intelectual e, portanto, descolonização política e econômica (Mignolo, 2013, p. 106-107.)⁷

Portanto, a proposta do autor é acabar com os binarismos formulados a partir da formação colonial, isso no limite das fronteiras de uma história universal e as histórias locais, em que os conhecimentos passam a ser escriturados dentro dos núcleos identitários de cada comunidade, como é o caso da comunidade negra, da indígena, e das nações vistas como menores, em que os conhecimentos, por terem sido escritos pelo discurso hegemônico, rasurados por binarismos e narrações imaginadas, se encontra em espaço de subalternidade.

Hommi Bhaba vem ao nosso encontro ao defender o conceito de hibridismo cultural. Para o autor, as nações, dentro de seus limites geográficos, estão em constante contato, logo, há um entrecruzamento de alteridades em um mesmo espaço. Em vista disso, como é exemplo o Brasil, o contato com outros povos, com suas línguas e culturas, é inevitável. No Brasil, o vocabulário dos povos africanos é parte inseparável de nossa cultura. A linguística francesa também está posta, bem como o linguajar indígena, pois todos são povos constituintes de nossa nação. O português, por sua vez, mesmo que represente a língua do povo brasileiro, não apresenta pureza, devido aos contatos. As fronteiras com tantos outros povos alicerçam o caráter híbrido das nações, fugindo à unicidade tanto de uma história universal, quanto de uma particularidade.

Em vista de tudo isso, o que podemos concluir é que, mesmo como fratura de uma sociedade colonizada, o intelectual da esfera dominante não é capaz de alcançar os dramas coloniais, ele está revestido dos privilégios que a colonização humana o concedeu, e isso é inseparável de sua constituição enquanto humano. Portanto, sua visão de mundo, mesmo no polo distanciado, é amputada de tantos fatos inerentes ao colonizado que sofreu as opressões do Estado e de seu corpo social.

Notou-se que a colonização matava materialmente o colonizado. É preciso acrescentar que ela o mata espiritualmente. A colonização falseia as relações humanas, destrói ou esclerosa as instituições e corrompe os homens, colonizadores e colonizados. Para viver, o colonizado precisa suprimir a colonização. Mas, para se tornar um homem, deve suprimir o colonizador que

⁷ “La trascendencia de la diferencia colonial sólo puede realizarse desde una perspectiva de subalternidad, desde la descolonización, y, por consiguiente, desde un nuevo terreno epistemológico que está inaugurando el pensamiento fronterizo (...) El pensamiento fronterizo desde la perspectiva de la subalternidad es una máquina de descolonización intelectual y, por lo tanto, de descolonización política y económica” (Mignolo, 2013 [2000], p. 106-107).

se tornou. Se o europeu deve aniquilar em si o colonizador, o colonizado deve superar o colonizado.

Nesse sentido, para a ascensão do colonizado, é necessária a superação da colonização, das fraturas que esse sistema de exploração econômica e política ofereceu aos países, como é o caso do Brasil. Mas falando em nossa pátria, é possível destacar que ainda estamos longe desse estrato da sociedade, e é o que as obras estudadas nesta tese denunciam: a manutenção da herança colonial, que assegura privilégios para uma parte da sociedade, e anula outra grande parte por meio de violências e racismos, reafirmadas pelo apagamento e silenciamento de várias classes sociais. Assim, até os dias atuais vivemos em um regime de colonização do pensamento social, com a separação entre as classes, reforçadas pelas ideologias dominantes, assunto de que nos ocuparemos no próximo capítulo.

2.0 Ideologia, linguagem e ironia: os papéis dos enunciados na formação do pensamento social/literário

A Linguagem é um pré-requisito para que uma comunidade tome consciência da sua identidade. (KONDER, 2002, p. 162)

2.1 Ideologia: um campo de estudo do discurso de poder

O campo da ideologia é um terreno bastante explorado, com uma diversidade de posições de diferentes pensadores em diferentes momentos. Frente a essa constatação, salientamos que não vamos nos dispor a fazer uma revisão do conceito, posto que tal tarefa daria origem a um outro trabalho de natureza diversa ao que se propõe o presente estudo. Por outro lado, convém destacar que nosso interesse aqui, enquanto estudiosos da linguagem literária, é pensarmos como a ideologia se manifesta no terreno da língua, e como ela é importante para constituir a formação discursiva dos romances em estudo e dos processos de formação da linguagem. Para tanto, e com vistas a manter o foco desta análise, a visão ideológica que persegue os nossos estudos parte dos livros *Ideologia Alemã*, de Karl Max e Friedrich Engels, *A questão da Ideologia*, de Konder, e se concretiza nos pensamentos de Bakhtin – *Estética da Criação Verbal*, *Questões de Literatura e de Estética*, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento - O contexto de François Rabelais*, *Problemas da poética de Dostoiévski* -, e Fiorin, em *Ideologia e linguagem*, que dissertam acerca da importância do discurso para a manutenção do poder de classes específicas da sociedade.

Nessa perspectiva, Konder salienta que “o tema ideologia – entendido como o registro de pressões deformadoras atuando sobre o processo de elaboração do conhecimento - é um tema muito antigo. (KONDER, 2002, p. 15). Portanto, as reflexões sobre a vida e o comportamento do homem, ao criar fundos para uma possível determinação do cosmos, insere-se na individualidade do homem tentando interferir na unicidade do outro e nos modos de ser e estar desse corpo outro. A metáfora do conhecimento se respalda na visibilidade de um eu acerca de um mundo, que pode ser o seu parâmetro de visão, mas que se distancia constantemente do olhar do outro. Nunca deixamos de lembrar que um mesmo quadro é para um o que nunca será para o outro, e isso se dá devido à polissemia da vida, a qual oferta a cada sujeito experiências diversas diante de uma mesma realidade. Pedro Lyra (1979, p. 39) alerta que:

A palavra ideologia engloba a totalidade das concepções culturais de um determinado agrupamento humano, numa determinada fase de sua evolução histórica. Assim, falamos em ideologia antiga, ideologia oriental, ideologia renascentista, ideologia ocidental, ideologia moderna, ou seja: colorações diversas da consciência social de certos grupos, em tempos e espaços diferentes.

Em primeira análise, os princípios da ideologia aparecem de forma positiva, pois abarcam o conhecimento do homem sobre si e sobre o outro, englobando os estudos das relações humanas para a composição do pensamento de uma sociedade, e, não por acaso, de sua cultura. A palavra ganhou conotação negativa, segundo Lyra, a partir da interpretação equivocada dos princípios de Marx, o qual reconheceu que a formação da cultura ideológica estava atrelada à alienação de grande parte da sociedade por via de um pequeno núcleo que dominava as fontes do conhecimento e a capacidade de transmiti-lo, no intento de assegurar seus privilégios.

Por sua vez, Marx e Engels salientam que as ideologias do Estado, cada vez mais, assumiram conotações abstratas, caráter de universalidade. Isso foi reforçado com o surgimento das ciências humanas, que em si, a partir do século XIX, de acordo com Konder, ganha denominação de ideologia, ou seja, tudo aquilo que se conviveu como premissa de saber, nada mais é do que o pensamento de uma classe sobre a sua e sobre as outras ideologias de dominação do conhecimento, que, em si, são as formas de dominação de um povo sobre o outro. Diante disso, procura-se desqualificar a cultura do outro em nome de reforçar a sua própria. De acordo com Fiorin (2007, p.55):

O discurso transmitido contém em si, como parte da visão de mundo que veicula, um sistema de valores, isto é, estereótipos dos comportamentos humanos que são valorizados positiva ou negativamente. Ele veicula os tabus comportamentais. A sociedade transmite aos indivíduos – com a linguagem e graças a ela – certos estereótipos, que determinam certos comportamentos.

Dessa forma, Fiorin salienta que a ideologia é uma visão de mundo, o ponto de vista de uma classe sobre a realidade. Portanto, essa visão pode comportar verdades, mas também pode ser carregada pelos defeitos de cada subjetividade que enuncia. Esse é o construto do surgimento da nação, o ponto de vista de determinada camada da sociedade sobre o restante, o que não implica que abarque sua totalidade, mas que carrega em si os preconceitos gerados a partir de um ponto de vista limitado, bem como guarda a arrogância da posição que ocupa socialmente. A compreensão da formação das sociedades, portanto, está mais no nível da aparência, que da essência, do fato concreto o qual surge a partir da pesquisa. Nesse viés, mesmo que haja múltiplas ideologias em um corpo social, é a dominante que se faz verdade e, muitas vezes, silencia as outras para grande parte da sociedade.

Nessa perspectiva, as ideologias foram se multiplicando ao longo da história como saberes que serviam como forma de dominação a determinado poder político. No entanto, essa base foi quebrada no início do século XVIII, quando um grupo de pensadores, os ideólogos, escreveram premissas que foram interpretadas por Napoleão Bonaparte como ensinamento do ato de governar, o que enfureceu o ditador, como descreve Konder. Como o texto intitulava-se ideologia, a carga significativa da palavra se recobriu, mais uma vez, de uma visão negativa. Dessa forma, as experiências com a palavra foram sendo ressignificadas e o peso de negatividade foi sendo reforçado e cristalizado ao longo dos tempos. É de grande importância, no entanto, ter sempre em mente o fato de que cada grupo social possui sua própria ideologia, fato que por si só não traz nenhuma carga positiva e/ou negativa. O que questionamos aqui é a tentativa da manutenção dentro das sociedades de uma única ideologia, desconsiderando as outras vozes sociais e sua participação nos sistemas de poderes.

Para começarmos a pensar a ideologia, é importante ressaltar que Fourier foi importante pensador para o sentido que conhecemos hoje da palavra, uma vez que para o pensador: todo o conhecimento gerado ao longo dos anos anteriores visava especialmente à alienação popular e a manutenção de poder de uma classe sobre a outra. Esse pensamento aproxima-se das ideias postuladas por Karl Marx (2001, p. 48-49), como se pode observar:

Os indivíduos que constituem a classe dominante possuem, entre outras coisas, também uma consciência, e conseqüentemente pensam; na medida em que dominam como classe e determinam uma época histórica em toda a sua extensão, é evidente que esses indivíduos dominam em todos os sentidos e que têm uma posição dominante, entre outras coisas também como seres pensantes, como produtores de ideias, que regulamentam a produção e a distribuição dos pensamentos da sua época; suas ideias são portanto as ideias dominantes de sua época.

Para Marx a ideologia está totalmente relacionada à alienação. A ilusão ideológica da sociedade, segundo ele, impossibilita que os cidadãos consigam separar o universal e o particular, as coerções da vida em sociedade daquelas do ambiente interno. Dessa forma, é comum que esse indivíduo não se veja como parte de um todo e que se deixe dominar por uma ideologia maior, a do capital. Sendo assim, esse sujeito burguês ainda não era capaz de ultrapassar as imposições previstas pelo Estado, e pensar sua própria condição enquanto indivíduo em sua unicidade que o fazia dono de uma linguagem e de um pensamento capaz de refletir sobre si e sobre o meio do qual fazia parte. Portanto, na

busca pelo capital, esses indivíduos lutam contra seus semelhantes, não conseguindo perceber que as forças do capitalismo explorador é que os levam a essa atitude. Eles acabam servindo apenas como mão de obra de uma classe opressora que domina até mesmo suas atitudes em relação aos outros.

Nesse jogo, o proletário é subjugado pelo capitalismo e pela burguesia, classe dominante no século XIX, pois sua força de trabalho era vendida dentro de uma fábrica, como se fora uma mercadoria, processo que levava à desumanização desse que se submetia a essa situação por causa de sua condição social. Portanto, o grande dominador da história e das forças de pensamento é o dinheiro, que simboliza “a mercantilização da vida”. (KONDER, 2002, p. 37) O capitalismo processa o dinheiro como o Deus universal, o mediador das relações entre os homens. Esse “Deus” seria, portanto, o responsável pela alienação dos homens, que não se percebem enquanto valor de troca de um sistema. Logo, no mundo capitalista, há uma inversão: o homem vira coisa, e as coisas se tornam os grandes deuses das relações entre os homens. Essa coisificação do homem e deificação da coisa, do capital é o fruto de tal inversão e que se percebe facilmente nas relações entre os homens e o seu capital ou entre homens e homens, posto que o capital passa a ser mais valorizado que o próprio homem. Para Marx: “ideologia, no essencial, era a expressão da incapacidade de cotejar as ideias com o uso histórico delas, com a sua inserção prática no movimento da sociedade.” (KONDER, 2002, p. 40)

Portanto, o Estado não vem para unificar, mas para separar. Isso ocorre porque ele foi criado para satisfazer os interesses de uma minoria, a classe dominante. E para isso utiliza de mecanismos de alienação popular que levam o cidadão a acreditar em sua incapacidade, e crer como verdade certa predeterminação humana. Dessa forma, volta aqui a função dos intelectuais chamados de ideólogos, parte da classe dominante que se dedicou ao trabalho do conhecimento, pois para o Estado e a burguesia manterem seus mecanismos de poder, alguém precisava legitimar suas palavras a partir da chamada ciência. Assim, os interesses da classe dominante aparecem como interesses de toda uma sociedade, forma de alienação das classes oprimidas que não possuem o conhecimento como parte de sua formação enquanto cidadão. Assim, é possível perceber que:

Os pensamentos da classe dominante são também, em todas as épocas, os pensamentos dominantes; em outras palavras, a classe que é o poder material dominante numa determinada sociedade é também o poder espiritual dominante. A classe que dispõe dos meios da produção material dispõe também dos meios da produção intelectual, de tal modo que o pensamento

daqueles aos quais são negados os meios de produção intelectual também está submetido também à classe dominante. (MARX, ENGELS, 2001, p 48).

Dessa forma a classe dominante se impõe como detentora dos saberes, facilitando a dominação e a manipulação dos que não têm acesso a esses saberes. Os processos de manipulação, por sua vez, fazem crer que os conhecimentos daquela camada da sociedade sejam universais, logo, todos estão subordinados a eles. Em vista disso, as ideias formativas do corpo social, visto que todas as esferas da vida prática do sujeito estão presas ao discurso hegemônico, estão subordinadas a uma ideologia única, o que desqualifica os processos culturais das outras camadas sociais, bem como lhes sequestra o direito à criação de saber. Esse tipo de dominação e manipulação pode ser percebida ao longo da história e se firma cada vez mais na sociedade contemporânea, cuja ideologia do capitalismo se percebe, pretensamente, como uma forma de liberdade a ser defendida: a liberdade de ter. Percebe-se, portanto, que:

Há no discurso, então, o campo da manipulação consciente e o da determinação inconsciente. A sintaxe discursiva é o campo da manipulação consciente. Neste, o falante lança mão de estratégias argumentativas e de outros procedimentos da sintaxe discursiva para criar efeitos de sentido de verdade ou de realidade com vistas a convencer seu interlocutor. O falante organiza sua estratégia discursiva em função de um jogo de imagens: a imagem que ele faz do interlocutor, a que ele pensa que o interlocutor tem dele, a que ele deseja transmitir ao interlocutor etc. (FIORIN, 2007, p. 18)

Nesse sentido a linguagem serve como instrumento de manipulação e reflete um jogo de interesses orquestrado pelo sujeito que a produz. A argumentação é usada em favor do falante e com a função de convencer o interlocutor por meio do pretense conhecimento que se tem de si e do outro. Segundo Benjamin, *apud* Konder, a linguagem passa a servir não simplesmente como um objeto para a comunicação, mas especialmente a serviço do mercado. Com isso, as formas de linguagem predominantes são as mantenedoras das ideologias também dominantes. Isso provoca uma restrição no vocabulário cultural, das possibilidades da língua em alcançar os problemas humanos como um todo, não simplesmente estar a serviço de um grupo hegemônico que dominava os mecanismos do discurso.

Nesse percurso, a linguagem é ferramenta primordial na manutenção da ideologia dominante. Ela acaba sendo usada também pelos próprios dominados na reprodução do discurso do dominador para a manutenção do sistema de dominação. Bhabha (1998, p. 76) vem ao encontro de nosso pensamento ressaltando que:

É verdade, pois não há um nativo que não sonhe pelo menos uma vez por dia se ver no lugar do colono. E sempre em relação ao lugar do Outro que o desejo colonial é articulado: o espaço fantasmático da posse, que nenhum sujeito pode ocupar sozinho ou de modo fixo e, portanto, permite o sonho da inversão dos papéis.

Portanto, percebe-se que o colonizado deseja ser como o colonizador. Essa premissa se articula à desvalorização que o homem sofredor dos preconceitos sofreu e passou, fazendo-o acreditar em sua ineficácia enquanto sujeito. Tudo isso ocorre devido às ideologias discursivas de dominação, que se articulam às relações trabalhistas e fazem da língua artefato a serviço do mercado, como salienta Konder (2002, p. 156).

Com a generalização da produção para o mercado e com a avassaladora transformação tendencial de todas as coisas em mercadorias, a linguagem estava se impregnando cada vez mais de um utilitarismo e de um imediatismo quase irresistíveis: as frases nasciam para ter serventia imediata e as palavras constituíam meros instrumentos para promover o entendimento entre as pessoas num plano estritamente funcional.

Assim, a linguagem passa a ter um caráter utilitário que visa a atender as necessidades imediatas do mercado. Mas, mesmo com essa propensão a resolver as necessidades imediatas do sujeito, ou seja, servindo enquanto campo de utilitarismo, a linguagem não vive do silêncio: ela se inscreve na própria transformação das sociedades, nos espíritos mais sensíveis a expressar a práxis humana, que segundo Konder, se resguardava, em especial, na voz poética, e assim o espaço utilitarista cede lugar também à poesia da vida. Não por acaso, as línguas românicas são fruto do latim vulgar, ou seja, da fala do povo, não daquela proclamada nos grandes salões ditos de gente culta. E quando chegamos a esse ponto, alcançamos o pensamento de Mikhail Bakhtin, que não deixando de reconhecer as pressões ideológicas oriundas das formas de discurso hegemônicas, salienta a pluralidade da língua, pois a reconhece em constante transformação. O vocabulário do povo interage constantemente e possibilita as criações estilístico-discursivas, criando uma variedade de vocabulários que ensejam o renascimento constante da língua.

Voloshinov (1981, 1993) e Bakhtin (2010a, 2010b, 2011, 2012, 2013) exprimem como a transformação da organização econômica coopera com a modificação gradual do signo de modo relativamente imperceptível para uma mesma geração humana, posto que, determinada pela organização social do trabalho e pela luta de classes, a linguagem colabora, de forma involuntária, para criar o embrião da divisão de classes e de patrimônios na sociedade. (KONDER, 2002, p. 06)

Dessa forma, a língua entra na questão identitária das diversas camadas sociais de um determinado povo. É comum surgir das camadas menos privilegiadas uma linguagem que expresse seus dilemas e particularidades, tais elementos a distanciam da linguagem das camadas mais privilegiadas, criando um fosso entre essas classes que falam uma mesma língua. Bakhtin, também, acreditava na força das classes populares em reagir contra a coisificação da linguagem, especialmente porque, para o teórico, a linguagem é um artefato social, e a língua vive em constante interação. Mas nisso existe um risco, para o qual Konder salienta que Gramsci havia alertado: “o risco de superestimação da capacidade de resistência do povo contra as distorções ideológicas (e, paralelamente, o risco de subestimação do poder deformador que a ideologia dominante conservadora exerce sobre os de baixo).” Esse paradoxo fica explícito especialmente quando grandes intelectuais, como Voltaire, condenam a linguagem das classes menos elevadas, como é o caso das imagens linguísticas encenadas na obra de Rabelais. Por outro lado, Bakhtin reconhecia a riqueza dessas formas linguísticas e dava a elas o tônus da liberdade. Os palavrões, nessa perspectiva, eram a capacidade de o falante se afastar das amarras da linguagem oficial, - que surge aqui como algo opressivo -, e deixar sua unicidade falar. Nesse viés, é importante perceber que a língua tanto serve de recurso de dominação como de libertação, como é o caso do estudo acerca da carnavalização literária, que possibilita ao homem a liberdade momentânea na linguagem.

Antes de mais nada, é importante salientar que para Bakhtin os signos são ideológicos. Portanto, até o ato de pensar carrega ideologias, visto que se faz de discursos compostos por falas alheias, que são conjuntos de textos que expressam interação entre vozes para a composição de uma ideia. Essa pluralidade discursiva se articula ao que o autor denominou de polifonia, ou seja, o cruzamento das falas do cotidiano, o que desequilibra a unidade estável da cultura de um discurso pleno, com uma única verdade. Dedicando-se em especial às obras de Dostoiévski, o pensador observa nos romances desse escritor o choque entre os diversos vocabulários do cotidiano, o que impossibilita o aprisionamento da linguagem. Nesse viés, a linguagem popular, mais uma vez, ganha atenção, pois é a da maior parte da sociedade e representa sua particularidade cultural expressa na dialogia entre um *eu* e um *outro*, possibilitando abertura a outros tipos de consciências ideológicas e enunciados.

Bakhtin (2014) nos fala de dois tipos de ideologia, a oficial e a do cotidiano. Não distante dos pensamentos de Karl Marx, o autor entende a primeira como aquela atrelada

à ordem, ou seja, pautada em uma única concepção do mundo; por outro lado, a segunda se justifica nas relações de descontração entre as pessoas, que possibilita maior liberdade linguística. Portanto, em *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, o estudioso sinaliza que a cultura cômica popular pode revelar as ideologias sociais de um povo, uma vez que representa, por meio da linguagem, uma concepção de mundo por meio do poder simbólico atrelado às manifestações do povo. Dessa forma, Bakhtin (2014, p. 17) afirma que:

o fenômeno ideológico se materializa na linguagem e é mais facilmente reconhecido através do olhar atento sobre a palavra em sua dupla materialidade: como signo físico-material e como signo sócio-histórico, pois os sistemas de signos, além dessa dupla materialidade, são produzidos como signos ideológicos que refletem e refratam a realidade.

Nessa concepção, o signo sócio-histórico possui uma carga simbólica para além do que se percebe no signo físico-material, posto que a realidade social e histórica se torna perceptível em sua materialidade. Assim esses signos se encontram impregnados da realidade que os cerca, nos discursos do povo, fazendo com que em uma mesma sociedade existam modos plurais de enunciados.

Mas é necessário frisar que as ideologias oficial e do cotidiano são intercambiáveis, uma vez que a interação discursiva possibilita o entrelaçamento linguístico e ideológico, aproximando as variadas classes sociais: o hibridismo. Dessa forma, o caráter cômico das sociedades estava mesclado à linguagem dos festejos, a descontração, portanto, certa liberdade que aproximava momentaneamente os contrários, logo, abria caminhos para possíveis mudanças sociais. Mas o filósofo russo não esquece uma de suas principais características: a ambivalência, pois ao mesmo tempo que encena a alegria, se guarda também do deboche, da crítica, em especial, da restauração/renovação das estruturas sociais. Aqui percebemos a dupla articulação da linguagem, as possibilidades de sentidos que elas podem gerar nos corpos em contato, e assim surgem os princípios dos enunciados irônicos, a farsa da linguagem para representar pontos de vista diversos e inverter o pensamento dominante.

Mas, justamente porque a linguagem possui uma ambivalência ineliminável – fruto da contradição entre o real inesgotável, infinito, e a necessidade de dizê-lo adequadamente em termos finitos -, as palavras utilizadas por todos acolhem não só a marca dos critérios impostos pelos opressores como também, algumas vezes, a marca da resistência dos oprimidos. (KONDER, 2002, p. 153)

Tudo isso nos leva a refletir sobre pluralidade de ideologias que estão imersas ao corpo social. Se por um lado existe aquela que perpassa o pensamento dominador, há também a das chamadas classes revolucionárias, que contestam os valores dominantes. A primeira visa manipular os meios de conhecimento para que não se perceba sua ação alienadora; a outra, fruto das classes oprimidas, que adquiriram espaço nos âmbitos dominantes, contestam os valores impostos, tentando amenizar as desigualdades sociais. Nesse sentido, Lyra (1979, p.44) destaca que:

Em defesa própria, a ideologia dominante caracteriza a ideologia oponente como contra-ideologia – e neste jogo percebemos mais uma manipulação teórica de finalidade prática, porque quem se configura como contra-ideologia é, de fato, a ideologia dominante: sonhando com a eternização de seu domínio, ela não tem mais nada a expressar e só sobrevive com a condição de camuflar seus interesses em artifícios retóricos, deturpando o classista em nacional, o histórico em ontológico, o cultural em natural.

Nesse viés, a ideologia se reveste de um caráter combativo e salvador, e que nasce com a pretensa intenção de salvar o mundo de uma má ideologia até então dominante e nefasta. Esse aspecto concede a ela o título de contra-ideologia e faz com que ela se proponha a ser melhor que a ideologia, sempre revestida do poder modificador do bem contra o mal.

Nesse sentido a literatura surge como a voz dessa ideologia, posto que ela deve ser vista como o retrato de seu tempo, pois ela “nasce sempre frente a uma realidade histórica e, frequentemente, contra essa realidade” (PAZ, 1994, p. 126). Portanto, diante desses embates que se repetem ao longo da história, a arte é essencial para a busca de espaço das minorias, tendo em vista que expressa a polivalência dos significados e vocabulários da vida, bem como suas ambivalências.

2.2 Ironia e sério-cômico como processos de constituição de discurso

A unidade fundamental da linguagem é o diálogo com o outro, segundo Bakhtin. A comunicação, como processo limiar de interação entre duas identidades distintas, se revela na compreensão responsiva dos enunciados. Embora o autoritarismo se afeiçoe do monologismo como força de opressão e manutenção de poder, o diálogo pressupõe a voz do outro, possibilita a réplica enunciativa e mantém a natureza dialógica da linguagem, natureza essa que possibilita a troca e favorece a ironia como uma figura retórica que,

geralmente, espera uma reação do interlocutor, requer o diálogo, a troca, a responsabilidade.

À primeira análise, para Linda Hutcheon (2000), a ironia é quase um sinônimo de comunicação, pois surge como uma estratégia discursiva que apresenta uma binaridade de sentidos, visando construir uma tese ideológica de ressignificação de aspectos sociais. Portanto, ela pode retirar o autoritarismo das palavras e abrir portas para a comunicação por meio da dupla articulação discursiva, que comporta variadas visões de mundo, em gesto de questionamento às ações sociais.

Será que a narrativa de nosso país nasceu de uma grande ironia? Essa é uma pergunta que talvez soe estranha, ou não se tenha respostas, mas iremos especular um pouco como as ressonâncias de nossa formação se inserem em certo paradoxo. Voltamos aqui a pensar o processo de nossa formação, que já falávamos no capítulo anterior de certa amputação de algumas culturas, na tentativa de permanência da cultura européia. Mas podemos inverter o pensamento que persegue os manuais de história os quais insistem em afirmar que o Brasil foi descoberto, mas podemos, sim, dizer que ele também foi invadido, que um povo estranho entrou nesse território que não recebia o nome de Brasil, e colonizou seu povo, intitulado esse ato hostil e invasivo de “descoberta”. Mas o território já tinha moradores que o habitavam não se sabe desde que século. Logo, o que se passou no Brasil foi quase um estupro social.

Ao levantarmos esse questionamento, nos colocamos em diálogo com Hutcheon, quando a pesquisadora salienta que “Com a ironia você sai do reino do verdadeiro e do falso e entra no reino do ditoso e do desditoso - de maneiras que vão além do que sugere o uso desses termos na teoria dos atos de fala. (Austin, 1975; Felman, 1983; Pratt, 1977). A ironia remove a certeza de que as palavras signifiquem apenas o que elas dizem.” (Hutcheon, 2000, p. 32). Portanto, ela surge como um ato comunicativo que retira o ato monológico e possibilita o diálogo. A polêmica que surge perante a incerteza dos fatos narrados é que abre espaço para repensarmos determinadas ações sociais. Não por acaso, governos autoritários ou repressores desqualificam a ironia, pois o humor desacredita, leva à reflexão, questiona ações, o que causa mudanças na estrutura social, colocando-se na posição de confronto à opressão.

Se muitas vezes a ironia tem sido utilizada para legitimar ou ocultar discursos opressivos, esta tese se fundamenta na visão de Hutcheon acerca dessa figura de pensamento, vendo-a como “uma estratégia discursiva que opera no nível da linguagem

(verbal)”, questiona as ideologias das sociedades (p. 27), pois é a visão que percebemos ser defendida pelos autores estudados nesta tese. Portanto, a ironia ganha caráter avaliador da atitude humana, o que a concede a provocação. “A ironia obviamente deixa as pessoas desconfortáveis. Diz-se que ela desmente (Kaufer, 1981^a; 25) e desvaloriza (Ramazani, 1988: 12), geralmente porque ela distancia.” (Hutcheon, 2000, p. 32). Tudo isso pode ser articulado ao pensamento bakhtiniano, que enxerga a natureza verbal do signo como elemento neutro, logo, podendo ter variadas interpretações a depender do interlocutor e do caráter cultural das sociedades. Nessa visada, a ironia sinaliza para a ambivalência de sentidos que um enunciado pode representar, podendo revelar o caráter negativo oculto da ideologia dominante.

A ironia não acontece por acaso, ela vem para falar de uma figura pública, de uma sociedade, de um país, portanto, sempre tem um alvo. Logo, podemos destacar que não é criada por acaso, mas em função da enunciação de algo que se apropria do poder como forma de exclusão, de minorar os outros. Diversas pessoas vão tratá-la como perversa devido a seu caráter isonômico, que para conseguir o efeito pretendido, é necessário diminuir aquele que se sente maior, sua aresta crítica, por seu conteúdo social, provoca a humilhação. Mas ela ganha caráter de afeto também, pois a escolha de um lado é um ato de acolhimento, de visibilizar partes que estão no silêncio, dessa forma, é unificadora, aproxima, mesmo que para isso precise distanciar. Portanto, ela vem quebrar as hierarquias, colocar os homens em um mesmo nível, e assim serve para quebrar fronteiras entre povos, mesmo que o discurso empregado sirva para minorar determinadas classes sociais. Assim Hutcheon (2000, p 36). destaca a importância do discurso para a formação dos enunciados irônicos.

Porque a ironia, como definida neste estudo, acontece em alguma coisa chamada “discurso”, suas dimensões semântica e sintática não podem ser consideradas separadamente dos aspectos social, histórico e cultural de seus contextos de emprego e atribuição. Questões de autoridade e poder estão codificadas na noção de “discurso” hoje de maneira muito semelhante de como, tempos atrás, elas eram codificadas na palavra retórica. (BURKE, 1969b: 50)

O livro literário tem um grande poder sobre os recursos de ironia, visto que sua linguagem metafórica possibilita a criação de ambientes fictícios que possibilitam o jogo e a farsa da linguagem. O texto em seu tecido possui o poder de dizer sobre o outro, e essa palavra comunica, fala sobre um outro, carregando, assim, a possibilidade de reafirmar ou desconstruir discursos prontos. Mesmo que às vezes ela seja utilizada para

reforçar as opressões, seu caráter polifônico possibilita que enunciatários diferenciados estejam propensos a entendê-la de formas diferentes. Isso devido aos contextos discursivos, que são essenciais para o entendimento do significado irônico. Com isso, a ironia se concretiza no ato singular de um falante e um ouvinte, na relação estabelecida entre um ironista e seu contexto histórico em constante interação com os elementos linguísticos que alimentam a situação discursiva, como explana Hutcheon. E para o desalento do ironista, nem sempre o alvo vai captar o dito, podendo outro totalmente distante se encarregar do papel de interpretador das mensagens jogadas nas entrelinhas discursivas. Não por acaso, devido à articulação dupla do discurso, ela pode provocar a compreensão errada por certos ouvintes, por sua vez, esses são os riscos em jogo. No tocante à literatura, Antônio Cândido (2000, p. 68) argumenta que ela:

é, pois, um sistema vivo de obras, agindo uma sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é produto fixo, unívoco ante qualquer público, nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu feito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo.

Apropriando-se da vida como matéria, a produção escritural não deveria ser mero desenho imaginário de uma realidade oculta ao indivíduo; na realidade, o processo de construção discursiva parte da interiorização da palavra do outro, que possibilita a construção do vocabulário cotidiano, mesclado à pluridiscursividade das palavras, que unem em uma só voz rastros culturais de diversos vocabulários, constituindo a singularidade do sujeito-falante, que não está fechada em si, mas que se abre ao *eu* e ao *outro*, em gestos de realimentação contínua, como bem destaca Bakhtin. As imagens que vão se acoplando no ambiente de visão é que fazem nascer uma nova imagem de mundo, a qual aspirou todas aquelas que foram se acumulando em seu ângulo de visão e chegaram a um horizonte de expectativa traduzido em palavras. O reconhecimento da visão autoral se faz pelo tom empregado no discurso. A consciência criadora, nesse instante verbalizado, transpõe ao papel a união de diversas possibilidades de vida. Nelas estão escritas o diálogo “alheio” com um tom diferenciado, em que ao leitor ficam evidentes os traços de apreço e despreço. Dessa forma, de acordo com Pedro Lyra (1979, p. 48):

Tanto num sentido como no outro, a literatura se encontra comprometida com a ideologia: no sentido totalizante – porque ela integra, como arte, as manifestações superestruturais de qualquer agrupamento civilizado; no sentido restritivo – porque todas as manifestações culturais do mundo contemporâneo

(todas, inclusive a religião) se envolveram no repto político lançado pelo Marxismo.

Assim é possível perceber que as ideologias e contra-ideologias contemporâneas se firmam na polaridade desses discursos que se colocam à esquerda ou à direita como polos balizadores dos discursos. Vê-se, portanto, que os discursos do mundo contemporânea se dicotomizaram e passaram a balizar toda a dinâmica das relações de poder. Essa dicotomização passa a dar sentido aos discursos e a influenciar os posicionamentos discursivos, bem como passa a balizar os posicionamentos interpretativos dos leitores.

Perante o viés destacado, Bakhtin nos ensina que é a partir do momento em que o escritor transforma as coisas à sua volta em sentido, por meio do tom empregado, é que a palavra se faz discurso e pode influenciar pontos de vistas. Nesse sentido, é a tomada de conhecimento, o ato responsável, que aproxima o leitor, e proporciona a compreensão responsiva, a resposta criativa à obra literária. O leitor, enquanto depositário ativo das informações entrelaçadas ao tecido literário, ao ler cada rabisco que compõe a escritura, vai criando sua cadeia de pensamento própria; e o escritor não é mais que esse leitor, um reelaborador de informações que une os variados atos do cotidiano e vai criando seu horizonte de expectativas, vai tecendo sua imagem de mundo em palavras, que são escudeiras de ideologias, e ritualizam, por meio da ambivalência literária, os percursos formativos da vivência humana. A depender do leitor, essa experiência de leitura possibilita diversificadas possibilidades, pois, de acordo com Bakhtin (2011, p. 27):

Às vezes, quando as pessoas sem cultura leem sem arte um romance, a percepção artística é substituída pelo sonho, não por um sonho livre e sim predeterminado pelo romance, um sonho passivo, e o leitor se compenetra da personagem central, abstrai-se de todos os elementos que lhe dão acabamento, antes de tudo da imagem externa, e vivencia a vida dessa personagem como se ele mesmo fosse o herói desse história.

É assim que enxergamos o objeto literário como catalizador de ideologias, portanto, influenciador de pontos de vistas. Mas estamos cientes que habitamos o mundo da singularidade, em que a instância da vida de cada sujeito é una, as experiências são singulares, mas as obras literárias podem modificar o estar do homem dentro de seu meio. O distanciamento, a observação para os atos do cotidiano, e a anulação das diferenças possibilita um novo reconhecimento da vida; o pensamento que se une à experiência imediata constrói sentimentos que ultrapassam o casulo de cada sujeito no cronotopo do mundo; e são esses instantes de mediatez que mergulham no interior do outro, que o

absorvem num gesto de compadecimento. Nesse limite, a unidade da responsabilidade se concretiza no ato singular do pensamento do escritor com as possibilidades da vida: é no momento de jogar no papel as palavras que reside a decisão do que fazer com os materiais ofertados pela vida: contribuirá para a utopia cultural com a passividade da escrita ou fará de seu vocabulário palavra-ação sobre o mundo.

Lyra (1979) aponta que toda literatura é ideológica, pois comporta as ideologias de quem a escreve. Se ela se mostra esteticamente envolvida com questões sociais, se coloca na posição oponente, dissonante ao sistema ao qual está inserido. Quando não há resquícios de contestação, também guarda em si uma ideologia, que é aquela de acordo com o pensamento dominante, representante da doxa. Mas não percebemos a arte como elemento neutro, pois é parte de um sistema, ou o critica ou o responde e transmite ao outro os conhecimentos como saber universal. Portanto, na pena escritural, procuram-se os traços da responsabilidade literária, do escritor que doa à sua pena a força da reprodução da performance da vida. O espetáculo, mediado em palavras, proporciona uma grande proximidade entre os sujeitos representados, e a classe baixa figurada se contrapõe às usuras dos grandes donos do dinheiro apresentados em suas máscaras mais baixas, colocando em um só mundo as várias instâncias da vida, e pontuando, assim, a função intelectual como singular para a representação das diversas instâncias do existir. Diante disso, torna-se caro o escritor que escreve pelas lentes do poder, e que faz de sua experiência o centro do conhecimento, desconhecendo todas as vozes que estão nas lamúrias do grande palco existencial. Com isso, é importante trazer as palavras de Edward Said (2005, p. 25), quando o crítico fala que:

Não houve nenhuma grande revolução na história moderna sem intelectuais; de modo inverso, não houve nenhum grande movimento contrarrevolucionário sem intelectuais. Os intelectuais têm sido os pais e as mães dos movimentos e, é claro, filhos e filhas e até sobrinhos e sobrinhas.

Uma das questões que o autor procura pontuar é que o intelectual tem um papel social em sua comunidade, ele carrega no discurso a possibilidade de dar corpo a uma ideia, articular pontos de vista e, com isso, propagar mudanças. O autor, dentro dessa visada, é um narrador de uma ideia, pois recolhe fatos da vida, os coloca em papel e apresenta a seu leitor. Esse destinatário da palavra pega esses fragmentos da vida e compara ao seu cotidiano e às mininarrativas que o circulam. Com isso é capaz de constatar as semelhanças inerentes à narrativa e à vida. Dessa forma, consegue, a partir dessa visão distanciada, reconhecer os problemas presos a sua comunidade, e, assim, pode

modificar sua visão de mundo, contrastando narrativas variadas, e avaliando as que mais se aproximam de sua visão ideológica. Isso se encaixa perfeitamente na visão de Augusto Frayze-Pereira, na obra *Arte, dor: inquietudes entre estética e psicanálise*, quando o psicanalista fala que: "[...] o homem não se enxerga sozinho. Ele precisa do outro como seu espelho e seu guia." (2006, p. 420). A obra literária surge, nessas palavras, como um produto artístico que contribui para a transformação do pensamento social das comunidades, confrontando ideologias, e possibilitando abertura a outros discursos, que por anos estiveram silenciados.

Talvez estejam na lembrança de espectadores momentos os quais um enunciador emite um pensamento e determinados ouvintes sorriem, por outro lado, outros permanecem silenciosos. Aqui estamos no limiar do pensamento acerca da ironia, a qual nem sempre alcança todos os atores de uma cena. Ao dizer que essa figura de linguagem cria grupos, segrega partes, vamos ao encontro de sua natureza dual, visto que pela polifonia significativa empregue sentidos nem sempre empreendidos por toda uma plateia. Mas porque essa função de exclusão? É importante lembrar que, como assinala Huntcheon (2000), os significados surgem em contextos interpretados por grupos sociais específicos, não por acaso muitas vezes piadas de jovens não são compreendidas por mais velhos e vice-versa, pois a natureza transformadora da linguagem cria os suportes de reconfiguração dos enunciados no tempo.

2.3 A formação do romance e o gênero sério-cômico: os processos ideológicos na formação do discurso literário

Como alertou Benedict Anderson (2013), a língua foi um mecanismo, - junto com o capitalismo e a ascensão da imprensa -, essencial para a instauração de um espírito capitalista nos povos. Foi a partir da tradução das obras literárias no vernáculo do indivíduo, que este pôde não simplesmente ser espectador da fala do outro, - o qual, muitas vezes nem compreendiam o latim -, para agente de sua própria percepção acerca da escrita. A partir da revolução de Lutero, o sujeito da massa não precisava de um mediador de palavras, ademais, tinha em suas mãos o texto bíblico traduzido e poderia ele mesmo ler, pois a língua não era mais um obstáculo, restrita à corte. A identificação passa, dessa forma, a ser mecanismo essencial para a integração do sujeito em uma comunidade. Esse território imaginário ganhou palco nas obras literárias. A criação do romance coloca herói e leitor frente a frente; a diluição das barreiras, em que o leitor não

é mais espectador do mundo fantástico e pode confrontar sua própria essência dentro das páginas literárias, é um dos norteadores discursivos para o desenvolvimento do reconhecimento de si no mundo.

Entendemos que cada sociedade possui sua ideologia e, como argumenta Terry Eagleton (2011), essa ideologia integra o pensamento da classe dominante. Entretanto, ela não é simplesmente o ponto de vista oficial, mas acopla diversas visões diferentes, pois “representa a maneira como os homens exercem seus papéis na sociedade de classes, os valores, as ideias e as imagens que os amarram a suas funções sociais e assim evitam que conheçam verdadeiramente a sociedade como um todo”. (EAGLETON, 2011, p. 36). A arte, nesse sentido, faz parte do bloco da superestrutura: dessa forma, reproduziu por longos anos o cotidiano das classes hegemônicas, desenhando um território de normalidade para a separação entre as pessoas. Por sua vez, esse panorama se modificou bastante principalmente a partir das revoluções que marcaram o final do século XVIII e eclodiram no século XIX. O campo literário foi diretamente influenciado pelas revoluções. Tais aspectos se indiciam na liberdade do fazer artístico, fugindo dos ideais clássicos e virando sua atenção tanto para o agora, quanto para o herói mediano. Ademais, a imagem literária passou a alcançar a burguesia, seja no retrato das individualidades, seja, também, no ato de levar a leitura do texto, que antes se restringia à aristocracia, para as classes mais baixas.

Bakhtin, em *Questões de literatura e de estética* (2014), discute a relação inalienável entre o objeto artístico e a vida cultural. Para o autor, quando se renega a arte, é como se estivéssemos definindo-a. Esse processo adquire forma a partir do momento em que o pensamento axiológico de determinada sociedade está entrelaçado ao ato estético-cultural de seu tempo. Não por acaso, os artifícios moldados pelo produtor de arte estão formalizados pelos artefatos culturais e os modos de pensar de seu tempo, ou seja, a cultura de pensamento de sua comunidade. Quando recorremos ao sentido de ideologia, estamos diretamente articulando os sentidos éticos produzidos na vida com os elementos estéticos desse cronotopo. “De fato a vida não se encontra só fora da arte, mas também nela, no seu interior, em toda plenitude de seu peso axiológico: social, político, cognitivo ou outro que seja. A arte é rica, ela não é seca nem especializada.” (BAKHTIN, 2014, p. 33) A obra de arte, portanto, aproxima homem e natureza, denomina-os em suas condições de pré-existência, unificando a beleza da natureza com a humanização do homem-animal. Esse processo faz da arte, na livre percepção de seu criador, evocar a

liberdade como elemento constituinte, procedendo ao relato a partir de sua construção enquanto sujeito histórico portador de determinada ideologia. Nessa mesma linha de pensamento é que Bakhtin (2014, p. 16), a respeito da autonomia da arte, afirma que ela:

é baseada e garantida pela sua participação na unidade da cultura, tanto que a definição sistemática ocupa aqui um lugar não só singular, mas também indispensável e insubstituível; caso contrário essa autonomia seria simplesmente arbitrária.

Diante disso, a arte não aprisionada a um sistema de verdade faz transparecer a unicidade do pensamento de uma época, seja na sua posição crítica, seja no engrandecimento da forma de pensamento de determinado período. Se em certos períodos o cômico foi desvalorizado, talvez seja nesse momento o encontro da liberdade artística com a construção social das sociedades, em vista de, muitas vezes, minorar as ações sociais. As categorias do ético articuladas ao estético dão forma à autonomia artística, provocando, na estrutura da arte, uma reconfiguração do conteúdo axiológico representado. Isso está explicitado na teoria Bakhtiniana quando o crítico se reporta à relação entre a arte monológica e a dialógica. Paulo Bezerra (2010) assevera que quando Bakhtin se reporta à ideia de monologismo, ele está falando exatamente de um processo estético que coisifica o homem. Por outro lado, o processo dialógico estabelece relação entre os agentes do discurso, oferta-lhes consciência, portanto cede lugar à liberdade do personagem em representar caracteres variados da composição do humano. Não por acaso, o romance polifônico, para Bakhtin, é o espaço da interação das consciências, o que permite o desequilíbrio de uma ideologia única.

Dessa forma, Bakhtin (2010) argumenta que obras literárias que questionam as ideologias vigentes não são frutos exclusivo do século XVIII, o autor nos relata que essas narrativas ideológicas estão presentes desde o Helenismo com as chamadas sátiras menipeias, narrativas produzidas pelo escritor Menipo e que visavam à visibilidade dos problemas sociais de sua cidade. Marcadas pelo riso e pela sátira, essas obras trouxeram à arena literária os primeiros rastros daquilo que se passou a visibilizar no romance: reprodução do cotidiano de indivíduos sociais, representado por um sujeito mediano que podia se assemelhar a qualquer cidadão, provocando uma grande proximidade entre a personagem romanesca e o homem comum.

Essas narrativas, pautadas nas contradições do homem com o meio, passaram a ser chamadas gêneros sério-cômicos que, centradas na experiência imediata, narravam

cenar tristes por meio da gargalhada, indiciando consciência do instante verbalizado e da mundividência humana. Dessa forma, o contato direto com a sociedade em formação proporcionou o retrato carnavalizado nas imagens artísticas, e a ação, representada em momentos de enunciação, fora da distância épica, foi um dos principais elementos que diferenciou os gêneros elevados daqueles que se apropriaram da comicidade. Esse novo centro de narrar deu voz ao que o estudioso chamou de sátira menipeia, fazendo referência a Menipo de Gandara, pelo tom jocoso-crítico e o cinismo que o escritor grego representou em suas obras. Perante o exposto, Bakhtin (2010) afirma que essa é uma das fontes do gênero romance.

Com uma visão um pouco diferente, Georges Lukács (1974) afirma que o romance tem seu surgimento com o nascimento da sociedade burguesa e sua divisão em classes, uma vez que os escritores da época já apresentavam consciência da produção de uma nova forma estética literária. A criação do livro impresso, que se deu a partir do surgimento da imprensa, bem como a ascensão do capitalismo também estão vinculados ao nascimento do gênero, devido às contradições sociais e a representatividade das classes, não mais de uma sociedade como um grupo hegemônico e igual, como afirmou Benedict Anderson ao selar os princípios do pensamento acerca da nação. Nesse momento a literatura procurava representar o “homem no homem”⁸, com suas fraquezas, o que provocava um sentimento de identificação no leitor. Nessa perspectiva, segundo Lukács (1974, p. 193).

O romance literário é o gênero mais típico da sociedade burguesa. Embora nas literaturas do Oriente antigo, da Antiguidade e da Idade Média existam obras sob muitos aspectos afins ao romance, os traços típicos do romance aparecem somente depois que ele se tornou a forma de expressão da sociedade burguesa. Por outro lado, é no romance que todas as contradições específicas desta sociedade são figuradas de modo mais típico e adequado.

O realismo surge aqui na acepção de reprodução da realidade imediata do sujeito, das experiências humanas. Para Ian Watt (2010), esse realismo não se encontra apenas nessa acepção primária do termo, mas “procura retratar todo tipo de experiência humana e não só as que se prestam a determinada perspectiva literária; seu realismo não está na espécie de vida apresentada, e sim na maneira como a apresenta.” (p. 11) Para o escritor, a tendência já estava rascunhada em obras da época do Renascimento, mas só ganha estabilidade, e vira seu foco central para a individualidade do herói, nas obras de autores

⁸ Expressão de Dostoiévski em seu livro de notas e citada por Bakhtin em *Problemas da Poética de Dostoiévski*.

como Defoe e Richardson, ganhando estabilidade nas escrituras do século XIX. A retirada do foco do geral e a nova visada para o particular individualiza os personagens, que passam a ser vistos como um homem comum, da vida real. É como se uma leitora do romance *Gente Pobre*⁹, costureira, que passa por diversas complicações em sua vida cotidiana se reconhecesse nos conflitos da personagem; e igual ao funcionário do romance, aquele que trocava cartas com a jovem, essa leitora polemizasse com a obra, por se sentir invadida, por se reconhecer no enredo da obra. É esse realismo, essa aproximação entre leitor e obra, que os teóricos do romance vão destacar como um dos elementos centrais da romanesca, e que a separa literalmente do gênero épico. “Certamente o romance se diferencia dos outros gêneros e de formas anteriores de ficção pelo grau de atenção que dispensa à individualização das personagens e à detalhada apresentação de seu ambiente.” (WATT, 2010, p. 18).

Portanto, para Bakhtin (2014), o romance se individualiza devido ao caráter dialógico com a vida do sujeito social. O pensador russo aponta três características centrais para o gênero, e que são atributos que o separam da epopeia e dos gêneros anteriores:

1. A tridimensão estilística do romance ligada à consciência plurilíngue que se realiza nele; 2. A transformação radical das coordenadas temporais das representações literárias no romance; 3. Uma nova área de estruturação da imagem literária no romance, justamente a área do contato máximo, com o presente (contemporaneidade) no seu aspecto inacabado. (BAKHTIN, 2014, p. 403-404).

Com isso, na perspectiva do escritor russo, o romance se caracteriza pela representação paródica estilizada, marcada pelo tom irônico, visando a demonstrar uma visão de mundo contrária ao discurso oficial. Dessa forma, percebe-se no estilo romanescos a polêmica do narrador com seus heróis, com as imagens artísticas representadas, em que a linguagem serve como recurso de questionamento, interrogação, escuta, mas também exagera nas descrições, parodia o discurso elevado e promove o rebaixamento da representação elevada, provocando uma grande reviravolta no discurso literário. Vejamos um excerto do romance *Quincas Borbas*, de Machado de Assis: “Chora os dois recentes mortos, se tens lágrimas. Se só tens riso, ri-te! É a mesma coisa. O cruzeiro, que a linda Sofia não quis fitar, como lhe pedia Rubião, está assaz alto para não discernir os risos e as lágrimas dos homens.” (ASSIS, 2008, p. 297). A ironia do narrador em relação à personagem Rubião chega a igualá-lo ao animal que também está morrendo,

⁹ Primeiro romance do escritor russo Dostoiévski.

e os risos e as lágrimas não se diferem na grande tragédia da vida, figurada pelo jogo da seleção das espécies, ou seja, a relação entre as classes sociais, em que o mais forte sobrevive; ao outro, resta a morte.

Por sua vez, a grande problemática se encontra no paradoxo de como se narrar o eu interior, e aquele que se manifesta na praça pública, vestido pela máscara, e performatizando a vida. Esse é um dos maiores desafios do romance, retirar as fronteiras que revestem o homem oficial e representá-lo em sua integridade, no objetivo tanto da aproximação entre os sujeitos por meio do contato familiar, como no revestimento ético da escritura. Bakhtin, diferentemente de Georges Lukács, Ian Watt e Walter Benjamin, aponta como um dos primeiros romances a obra *Gargântua e Pantagruel*, do escritor francês François Rabelais, devido à representação paródico-estilizante impressa nas páginas da narrativa que, por meio do jogo carnavalesco, destrona o herói em nome da aproximação entre os sujeitos. Nuto (2010) traduz a dimensão da obra de Rabelais e os motivos que a caracterizam como obra romanesca com a seguinte assertiva:

Assim, a obra de Rabelais confronta dialogicamente os valores de duas culturas antagonicas: a cultura oficial, cujo principal representante, na Idade Média e no início do Renascimento, é a Igreja; e a cultura popular, marginal, expressa com mais liberdade nos festejos carnavalescos. Portanto, a obra de Rabelais, abundante em paródias, constrói-se pelo confronto de valores éticos em suas expressões estéticas. Entre esses valores encontra-se também a abolição da hierarquia, contrariando a visão oficial da igreja, cuja hierarquia universal começava pelo mundo espiritual e descia até o reino mineral, incluindo os homens em suas diversas classes. A negação dessa hierarquia se expressa plasticamente pelo corpo grotesco, um corpo em comunhão com outros corpos e com o mundo, um corpo inacabado em sua relação com o outro, entre a morte e a fecundidade. (NUTO, 2010).

O gesto político que compõe o romance de Rabelais o encaminha para a destabilização dos gêneros anteriores, fazendo a inscrição de uma nova forma de representação literária. O tom empregado na linguagem, bem como as imagens constituídas no enredo narrativo são formados pelo riso paródico e pela ironia ao sistema social em vigor, marcando a ambivalência do romance, em que o herói principal da escritura já não é portador mais apenas das características de exaltação, mas em si estão os elementos de aproximação entre os sujeitos, o rebaixamento, que une o homem na grande festa da vida, o carnaval. O primeiro destronamento, e que coloca a obra na seara das escritas de protesto, está no prólogo, sendo o contato limiar entre leitor e narrativa, revelando o ato responsável e desconstruindo as classes elevadas. “Penso que vários que são hoje imperadores, reis, duques, príncipes e papas na terra, descenderam de coletores

de restos e de lixo. E, ao revés, há mendigos, sofredores e miseráveis, que descendem em linha reta de grandes reis e imperadores” (RABELAIS, 1991, p. 38).

Observa-se, a partir do trecho citado, o limiar do reconhecimento dos conflitos de classe por parte do escritor ideólogo, que percebe as contradições das ações daqueles que integram a sociedade oficial, e os que são reconhecidos sem nenhum tipo de dignidade. Essa narrativa, ao se ater às ambivalências, procura a união dos diversos sujeitos no jogo da vida. O corpo grotesco, representado pela figura de dois gigantes, Gargântua e seu filho Pantagruel, narra a história de uma família de fidalgos, que em termos de estatura são absurdamente superiores aos demais sujeitos; por sua vez, as descrições que revelam o ambiente particular são grotescas, referindo-se ao que Bakhtin chamou de “baixo corporal”, pois com uma linguagem carnalizada e risível, demonstra a intimidade do sujeito, no objetivo de ressaltar que no particular os homens são os mesmos, praticam os mesmos atos; e os aspectos de superioridade são deixados de lado, e o homem pode encontrar-se no homem.

A ocasião e a maneira com que Gargamela pariu foi a seguinte. E, se não acreditais, que se vos caíam os fundos! Pois os fundos dela vieram abaixo no terceiro dia de fevereiro, após ter comido dobradinhas. Dobradinhas são as tripas de bois engordados no estábulo e muito bem cuidados. Daqueles bois gordos foram mortos trezentos e sessenta e sete mil e quatorze, para serem salgados na terça-feira gorda; a fim de que, na primavera, se tivesse carne à vontade, para, no começo das refeições, salgar bastante a boca, para melhor se entrar no vinho. (RABELAIS, 2003, p. 36).

Observando a citação retirada do romance, é possível constatar a linguagem risível e galhofeira que o narrador utiliza para descrever a cena, sendo uma característica que acompanhará a obra do começo ao fim, e indicará o caráter cômico da narrativa, que rebaixa as personagens, e mescla heroísmo e antieróiismo. A inversão dos valores transforma as personagens principais em bufões, sofredores dos qualificativos negativos, e resulta no que Nuto destacou como “comunhão dos corpos com os outros corpos”, pois todos, na metáfora da vida, se equivalem no inacabamento do mundo. O objetivo da obra, por sua vez, nem sempre é a criticidade, como pode ser visto nas comédias, mas também não é mais a exaltação de um passado, a glorificação de um povo. Ela discursa com o alto e o baixo, satiriza os gestos da vida do homem, e transpõe os limites da representação de uma única classe, pois preocupa-se com o todo, com a equidade, e aqui percebemos a inserção do romanescos, bem como o ponto de vista ideológico de seu criador.

Em adição a esse pensamento e perante os pressupostos de muitos teóricos do romance, como é o caso de Gyorgy Lukács, *Dom Quixote de La Mancha*, de Miguel de

Cervantes, é considerada uma das obras centrais do gênero romanesco. Marcada pela ironia, a narrativa vira à face para a crítica ao gênero literário de cavalaria, por vê-lo ultrapassado, revivendo fatos estagnados no tempo, e que com a evolução literária, dos meios de se fazer escrita e das relações do homem com o capital, não tem sentido. A inscrição do herói rebaixado demonstra o fim dos enredos do gênero de cavalaria, o rebaixamento aproxima-se do contato familiar, provoca o riso e ironiza a vida, por meio da aproximação entre os sujeitos, destacando o ponto de vista ideológico do escritor e limiar da revolução da escrita como meio de reconfiguração do sistema social de sua época. Ranciére (2017) a define com a seguinte assertiva: “A espada de Dom Quixote pode assim metaforizar o corte da literatura, que fende as lógicas retas do fazer poético e do ser de ficção” (p. 111).

O que salta ao olhar quando o leitor se depara com a narrativa de Cervantes é o exagero linguístico, o preciosismo que provoca o sorriso das outras personagens, a mistura da linguagem oficial com a popular e o contato com o cotidiano imediato. A picaresca, gênero oriundo da obra *Lazarilo de Tomes*¹⁰, é que convida ao riso e à burla em *Dom Quixote*, visando a denúncia, por meio da comicidade, à separação das classes na sociedade espanhola. Ao longo da obra o narrador apresenta a voz de Dom Quixote constantemente idealizando a vida, o que obriga seu escudeiro a praticar a mesma ação, como é o caso do encontro com as camponesas, no capítulo 10 do segundo volume: “Rainha, princesa e duquesa da formosura, seja vossa altivez e grandeza servida a receber em sua graça e boa vontade o seu cativo cavaleiro, que ali está feito estátua de mármore, todo perturbado e sem pulso, por ver-se perante vossa magnificência.” (CERVANTES, 2016, p. 95). Auerbach (2010), acerca do capítulo, destaca: “Entre os muitos episódios que representam o embate entre a ilusão de *Dom Quixote* com uma realidade quotidiana e oposta à ilusão, este ocupa uma posição especial”. (p.303) O crítico traz essas considerações porque o herói enaltece as mulheres, desenhando-as com grande formosura, mas a imagem é deformada, pois não existe a beleza manifestada nas palavras, o que provoca uma dissociação, levando ao riso, pois o concreto não corresponde ao abstrato. Dando sequência à narrativa, as ilusões permanecem, pois, o herói acredita que a amada foi enfeitiçada, mantendo suas ilusões na tentativa de reafirmar seu ponto de vista que, no caso, aparece como dominante.

¹⁰ Obra de autor desconhecido, considerada inaugural do subgênero romance picaresco, que visa, através da burla, da paródia e do riso revelar as contradições entre as classes sociais por meio do riso.

E debes notar, Sancho, que não se contentaram esses traidores em haver mudado e transformado minha Dulcineia, mas a mudaram e transformaram em figura tão baixa e tão feia como a daquela aldeã, tirando-lhe ao mesmo tempo o que é tão próprio das principais senhoras, e é o bom odor, por andarem sempre entre âmbares e flores. Porque te faço saber, Sancho, que quando fui subir Dulcineia sobre a hacaneia (segundo tu dizes, pois a mim me pareceu burrica), senti um cheiro de alhos crus que me estonteou e envenenou a alma. (CERVANTES, 2016, p. 97)

Portanto, em uma primeira visada percebemos o repúdio à classe das aldeãs; em um segundo momento, a maneira como o narrador ironiza Dom Quixote, ao utilizar o vocabulário baixo, o que equaliza os indivíduos. É assim que Luiz Costa Lima (2009) chama a atenção para os aspectos da história que compõem o enredo da novela, revelados pela grande desigualdade entre as classes, e assim como Rabelais, mas não diretamente, a obra espanhola denuncia a separação de classes, o distanciamento entre os segmentos sociais, localizado também no momento em que Dom Quixote e Sancho precisam entrar em contato com os duques para salvar Dulcinea, e a dificuldade do encontro com a nobreza. “Mas descuraríamos sua função axial se não apontássemos para o fato de que o demorado contato com o casal nobre manifesta a profunda desigualdade daquela Espanha contrarreformista entre os que concentram os privilégios, os fidalgos pobres e o povo rasteiro.” (LIMA, 2009, p. 241). Frente ao cenário, percebemos a triangulação entre as três classes, destacando sempre a ambivalência das relações entre os homens. Com isso, mais do que uma obra pícaro voltada apenas para provocar a gargalhada, é também uma denúncia das contradições sociais, trazendo para o centro narrativo o cômico misturado ao trágico, alegoricamente figurado na imagem do herói rebaixado, cômico e bufão.

Diante dessas considerações e analisando as narrativas que abrem portas ao romance, acreditamos na sátira social, na visibilização dos problemas que envolvem a separação das classes, e a busca do escritor ideólogo para reencenar a história, fora do discurso oficial, da exaltação de acontecimentos passados e da glorificação de um herói.

2..4 O narrador e o autor-criador: categorias modeladoras de discurso

Quando vivemos em uma comunidade, estamos totalmente imersos em suas ideologias, em seus conceitos de cultura. Nascendo com verdades prontas acerca do mundo, o indivíduo navega por essa comunidade imaginada por longos anos. Por sua vez, para alguns as portas da caverna se abrem, e o caminho horizontal, com respostas prontas,

torna-se labirinto, espaço de múltiplas perguntas e de nenhuma resposta. Para compreender melhor os apagamentos da memória, busca-se no distanciamento o ambiente ideal. Nessa paisagem criada a início de diálogo, podemos encapsular dois tipos de narradores. Benjamin (2012), em seu texto “O Narrador”, aponta que existiam dois tipos de contadores de histórias: aquele proprietário da cultura de sua comunidade, que transmitia a seus descendentes e outrem o conhecimento constituinte do local; e o outro, aventureiro, conhecedor do mundo, e que trazia das aventuras os causos.

Na ambientação social das narrativas, estamos frente a imaginações possíveis sobre determinados espaços, mas com tonalidades bem diferentes. No ficcionista do espaço doméstico, a linguagem ganha peso, distorce fatos, está sujeita à ‘malandragem’ do discurso, visto ultrapassar fontes as mais diversas, cada uma imprimindo nessa fala sua intimidade. No outro caso, mesmo que aquele observador coloque suas vivências em cima dos fatos narrados, há uma maior possibilidade de neutralidade discursiva, visto o olhar distanciado: há mais uma escuta e uma avaliação das falas daquele cotidiano outro do que uma luta por verdades prontas dentro do seio de sua própria nação. No entanto, esse distanciamento não necessariamente precisa se concretizar em retiradas: ele pode fazer morada nas páginas de um livro, de uma história, de um ambiente que afasta o homem do lugar comum e coloca-o na posição de escuta; o sujeito, ao mergulhar nessa casa distante, passa a observar os efeitos de sentido provocados pelas páginas, as reações do corpo às vozes do enunciado.

Esse “efeito de sentido”, para nos apropriarmos da expressão de Beth Brait (2008), é que passou a captar o leitor mediano, em seu contato com obras literárias que se aproximavam de sua realidade, e passou a identificar com os problemas sociais das personagens, levando a se incomodar com as discrepâncias sociais existentes entre os homens. Essa relação entre homem e texto pode levar o indivíduo a buscar novas fontes de reconhecimento e, por conseguinte, a lutar por uma realidade mais igualitária. Bakhtin (2010¹) aponta que:

Quando me compenetro dos sofrimentos do outro, eu os vivencio precisamente como sofrimentos dele, na categoria do outro, e minha reação a ele não é um grito de dor e sim uma palavra de consolo e um ato de ajuda. Relacionar ao outro o vivenciado é condição obrigatória de uma compenetração eficaz e do conhecimento tanto ético como estético.

Essas inquietações, à primeira vista, constroem-se a partir de uma nova tessitura da arte de narrar o romance, que apresenta proposta literária distanciada da epopeia, que

reproduzia histórias de uma realidade específica de sociedade, ou seja, de uma sociedade na qual o indivíduo não conseguia se identificar; aquele unifica a experiência do sujeito que narra àquelas de um possível ouvinte, pois não centra mais seu conteúdo apenas no locutor, mas dá total liberdade ao ouvinte, aos efeitos de sentido que a prosa causará nesse outro corpo em cena. Com isso, o leitor entra no mundo literário com todo o seu material cultural, e dessa forma, numa mesma obra, lemos várias narrativas. Em *Dom Quixote*, a paisagem linguística que monta a imagem do herói pode apontar caminhos plurais. Um leitor ingênuo, vê apenas uma personagem ridícula, tragicômica; outro, conhecedor da história do romance, perceber-se-á uma contracena com as novelas de cavalaria e uma possível crítica ao gênero estagnado no tempo; e, por acaso, se houver um mais preparado, não lhe passará em branco a grandiosidade do herói do romance, que mesmo em tempos prosaicos, captou as mediações entre as classes e as críticas tanto ao sistema literário, quanto ao social. E, com essas palavras, entendemos a romanesca como esse labirinto, que não está centrada apenas em um discurso, pois sua universalidade serve para captar as mediações entre os diversos vocabulários. Diante do exposto, para Beth Brait (2008, p. 15):

Necessariamente, aceitando-se que texto e discurso são processos que implicam produção e recepção, ou seja, sujeitos envolvidos em uma interação, a perspectiva interessa-se também pelo destinatário que, assim como seu parceiro, detém diferentes papéis, aparecendo como receptor, interlocutor, ouvinte, enunciatário, leitor, e cuja função ativa no discurso será participar da dimensão significativa, na medida em que é o ponto visado pelas estratégias elaboradas pelo produtor. O conceito de efeito de sentido parece pertinente na articulação produção-recepção envolvida por um texto, por um conjunto de textos que podem configurar um discurso, ou mesmo pelo discurso entendido como manifestação da linguagem em funcionamento. (p. 15)

Portanto, o processo dialógico, para a autora, é essencial na constituição da responsabilidade narrativa, sendo aspecto inerente às narrativas posteriores à ascensão do romance. Mas como afirma Benjamin (2008, p. 217) “a origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos e não sabe dá-los”. Essa imagem do herói inacabado é o rastro do homem diluído no tempo, com a identidade fraturada, que, para Bakhtin, caracteriza a centralidade do gênero em ascensão, ou seja, conseguir captar as inferências do mundo e jogá-las em uma arena de debates, possibilitando vozes plurais, o que leva à polêmica e proporciona a democracia da voz. O fio de tecer histórias, portanto, perante o romance, estagnou-se: a obra agora encarna-se no indivíduo como parte de sua experiência imediata, não simplesmente as experiências de quem narra, reconfigurando

sua posição na unidade dialógica da vida, na tentativa de modificar o discurso ideológico de dominação de uma classe sobre a outra.

O grande narrador tem sempre suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais. Contudo, assim como essas camadas abrangem o estrato camponês, marítimo e urbano, nos múltiplos estágios do seu desenvolvimento econômico e técnico, assim também se estratificam de múltiplas maneiras os conceitos em que o acervo de experiências dessas camadas se manifesta para nós. (BENJAMIN, 2008, p. 132).

Por sua vez, perante as palavras do pensador alemão, uma interrogação nos provoca: quem é o artesão dessa nova narrativa? Entendendo o processo romanesco como fruto da experiência imediata, Benjamin nos dirá que o narrador continua sendo artesão da história, que sai de suas mãos e, como diria Roland Barthes, se dilui em outros enunciados. Mas aqui se destaca um fato ressaltado por Benjamin: “ela mergulha a coisa na vida do narrador, para em seguida retirá-la dele. Assim, imprime-se na narrativa a marca do narrador, como a mão de um oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 2008, p. 221). Essa imagem é central para o que estamos procurando traçar aqui: a posição do narrador romanesco não é mais de um mero reproduzidor de informações; ele recolhe as inferências no mundo, estiliza os dados captados e apresenta ao leitor um material que não é a história em si, mas sua visão acerca das possibilidades das vidas em jogo. Com isso arriscamos dizer que, em muitos momentos, essa ideia que transcende o universo narrativo ganha sentidos filosóficos e se apropria da visão ideológica de quem escreve, como é o caso de narrativas como *Crime e Castigo*, *Quincas Borbas*, *Memórias de um Sargento de Milícias*, entre tantas outras obras que questionam a formação dos discursos sociais dominantes.

Entendendo que o narrador também pode ser o protagonista do acontecimento estético, e que o leitor se defrontará com seu pensamento axiológico sobre os acontecimentos narrativos, Bakhtin (2011) nos coloca perante uma outra voz, que estiliza aquela do narrador protagonista, em busca de um novo discurso acerca de quem narra. O novo agente do acontecimento estético é conhecido como autor-criador, que é a consciência criadora, que possibilita o confronto discursivo na própria estrutura da obra: ao mesmo tempo que o leitor visualiza uma cena desenhada pela voz narrativa, os elementos linguísticos o levam a uma interpretação diferente dos atos enunciados, como é caso do romance *Leite Derramado*, que analisaremos no quarto capítulo desta tese. Em vista disso, Bakhtin (2011, p. 11) sinaliza que:

A consciência do autor é a consciência da consciência, isto é, a consciência que abrange a consciência e o mundo da personagem, que abrange e conclui essa consciência da personagem com elementos por princípio transgredientes a ela mesma e que, sendo imanentes, a tornariam falsas.

Tais fatos decorrem na presença de uma personagem plena, “autora de si mesma”, e que representa um papel no palco narrativo. Perante essa posição do agente do discurso, ou seja, o narrador protagonista, a consciência criadora procura o gesto ético, aquilo que possibilite ao leitor uma compreensão variada dos atos narrados. Os mecanismos utilizados são plurais e estão ficcionalmente relacionados aos meios concludentes das personagens, especialmente quando coloca em cena um personagem medíocre tentando ocupar altos postos empregatícios, ou mesmo um sujeito pobre de caráter colocando-se em posições superiores ao outro, o que leva à zombaria e a ironia. Bakhtin (2011, p. 19) determinará que:

Cada elemento concludente, transgrediente à autoconsciência da personagem, pode ser empregado em todas essas tendências (satírica, heroica, humorística, etc.) assim, é possível a satirização pelo aspecto físico, a limitação, a zombaria da importância ético-cognitiva por meio de sua expressividade externa, determinada, exageradamente humana, mas é possível também a heroificação através da imagem externa (sua monumentalidade em escultura); o plano de fundo, invisível e desconhecido, que se passa às costas da personagem, pode tornar cômica sua vida e suas pretensões ético-cognitivas: um homem pequeno sobre o grande plano de fundo do mundo, um conhecimento pequeno e a confiança do homem nesse conhecimento sobre o fundo de uma ignorância infinita e desmedida, a certeza que um homem tem de sua condição central e exclusiva ao lado da mesma certeza dos outros: em todos esses casos, o fundo esteticamente utilizado se transforma em momento de desmascaramento, mas o fundo tanto desmascara como paramenta, pode ser empregado para a heroificação da personagem que atua sobre ele.

Essa narrativa, que não está neutra à vida, procura um leitor atento, inquieto aos gestos do mundo, e que seja capaz de dialogar com os enunciados ambivalentes que tecem o enredo da rapsódia. Fruto do inacabamento, o ponto final não é o fim, mas apenas o limiar de um diálogo que provocará aquele que se colocou à prova nas lacunas do enredo inacabado. Essa posição dialógica e muitas vezes parodística da obra de arte centra-se no embate de vozes, almejando, por meio do conflito, diversos discursos sobre o mundo, não mais uma voz plena de verdades.

Tudo isso se deve à construção dialética dos acontecimentos estéticos. A narrativa a partir do romance não se apropria mais de uma fala plena acerca do outro. O monologismo, que nega a presença de outra voz responsiva, reifica essa consciência e se pressupõe centro: “No enfoque monológico (em forma extrema ou pura), o outro permanece inteiramente apenas objeto da consciência e não outra consciência.”

(BAKHTIN, 2011, p. 348) Contrariamente a essa perspectiva, o mundo romanesco é dialógico, a personagem está interagindo constantemente com outras consciências; ela é objeto de apreciação tanto de si como de outrem. “A imagem de mim mesmo para mim mesmo e minha imagem para o outro. O homem existe em realidade nas formas do eu e do outro (‘tu’, ‘ele’ ou ‘men’).” Com isso, a presença do corpo inacabado permite a réplica, a polêmica, a ironia, a paródia, outros meios de interação, não fechadas em si, mas em constante diálogo com o outro, o que possibilitam a construção de discursos que não comportam uma única ideologia, mas que permitem que os enunciatários construam, suas visões de mundo. Segundo Hartman, apud Hutcheon (2000, p. 26),

a ironia verbal é a linguagem acusando a si própria de mentir e mesmo assim apreciando o seu poder”. Ela percorre o limite entre o que é dito e aquilo que não foi dito, ficando a cabo do expectador/leitor captar seus significantes, é por isso que o enunciador e o enunciatário são centrais para a existência da figura de linguagem, pois, se não há resposta imediata ao ato encenado, a comunicação pode ser falha. Com isso, a forma como depositário joga as palavras é essencial; a escolha verbal sintetiza o pensamento.... Dessa forma, segundo a autora, “atribuir ironia envolve, assim, inferências tanto semânticas quanto avaliadoras.

Ademais, para Beth Brait (2008, p. 13), a ironia proporciona “diversas estratégias de compreensão e representação do mundo.” Logo, como recurso de pensamento, apresenta múltiplas faces, pois pode estar presente nos ambientes de convivências grupais que denominam certo ar de familiaridade, com toques de humor, bem como se situar em espaços polissêmicos de seriedade, para representar uma crítica. Ela pode se apropriar do riso para visibilizar seus enunciados, por sua vez, não existe aí uma obrigatoriedade; trabalhando com o manejo da linguagem, uma de suas características centrais é o tom empregado direcionado aos agentes do discurso, que, na maioria das vezes, vem no sentido de rebaixamento, bem como a ambiguidade que sela o discurso plural e coloca em cena enunciados diversos, proporcionando o dialogismo aos destinatários da palavração, bem como contestando, devido sua ambivalência, os valores sociais.

3. O autor, a narrativa e o tempo: descrições dos processos de composição das ideologias nacionais

3.1 O nacional e o processo de alienação cultural em *Triste Fim de Policarpo Quaresma*

O senhor não vê que a pátria não é mais do que a exploração de uma minoria, ligada entre si, estreitamente ligada, em virtude dessa mesma exploração, e que domina fazendo crer à massa que trabalha para a felicidade dela? (BARRETO, 2012, p. 89).

Tratando-se de Triste Fim de Policarpo Quaresma, escrito em 1912, por Lima Barreto, começamos pelo meio da narrativa. O leitor contempla Quaresma no Sossego, após o jantar com sua irmã, jogando farelos de pães para suas aves. Nos diz o narrador que: “Ele gostava desse espetáculo, daquela luta encarniçada entre patos, gansos, galinhas, pequenos e grandes. Dava-lhe uma imagem reduzida da vida e dos prêmios que ela comporta.” À primeira vista, esses personagens do olhar de Quaresma se tornam metafóricas, parecem cindir com a representação humanística que trespassará sua rapsódia. No instante em que contempla os pobres animais, o protagonista já viveu muitas aventuras, e é capaz, com clareza, de fazer desse o palco da vida humana.

No romance de Barreto, o tempo narrativo é a última década do século XIX, e o espaço, o Rio de Janeiro. Reconhecemos essas referências especialmente devido à revolução liderada por Floriano Peixoto, bem como a libertação dos escravos, que já havia ocorrido. Se por um lado, há um protagonista nacionalista, muito patriótico, cujas ações levam ao chauvinismo, por outro, tem-se uma nação que se julga cosmopolita, ou seja, que abriu suas fronteiras às outras nações, principalmente à sociedade francesa. Perante esse hiato entre protagonista e sociedade, o confronto norteia o enredo da obra, colocando em evidência as ideologias de formação da nação Brasileira, bem como o resultado do discurso de opressão mesmo após a independência.

Para iniciarmos nossa discussão acerca do romance, um fato, no quarto capítulo, nos chama a atenção: depois de o protagonista ter vivido diversos conflitos com o corpo social devido ao nacionalismo exacerbado, Policarpo escreve um memorando em Tupi pedindo o reconhecimento da língua indígena, considerada para ele a verdadeira língua brasileira, como a língua oficial do país. Nas palavras de Dionisio Márquez Arreasa, essa

ação do herói retorna à colonização do país, coloca em discussão todo o discurso da Proclamação da República, situando o país ainda na posição de colonizado e que precisa se libertar, sendo que essa liberdade significa o reconhecimento das raízes da nação, representada pela figura do indígena. Por sua vez, embora a atitude do herói aparente perseguir ideias nobres, Barreto demonstra em seu romance que a população carioca do período cultuava outros ideais, que eram a repetição dos atos estrangeiros, o desprezo pelos elementos locais, assinalando o pertencimento a outro povo. O conflito que se desenvolve no núcleo narrativo depois desse pedido diz respeito, especialmente, à ação da população brasileira que acolheu o discurso do colonizador, e se considera participante dessa outra nação. E podemos observar, também, que esses são os indícios do preconceito contra o indígena, aquele que foi o primeiro habitante dessas terras, pois tem como dogma a ideia de que quem não é branco ou não possui ascendência europeia não é considerado o verdadeiro habitante do Brasil. O mesmo se dá com a língua, posto que:

Se o idioma do ‘invasor’, o português, continua sendo língua nacional, então a independência não se completou, o que supõe, ainda, que a emancipação política não pôde ser sucedida pela cultural. Se o Brasil fala o idioma do invasor e reproduz sua cultura, então a interpretação romântica da nacionalidade e o relato da independência política se encontram numa contradição básica. (ARREASA, 2013, p. 02)

Ao representar a cena cômica do protagonista pedindo o retorno da língua indígena, Lima Barreto chama a atenção exatamente para a permanência dos pressupostos da colonização, representados especialmente pela língua, objeto de manipulação de um povo. São essas contradições nos âmbitos discursivos que põem em palco o conteúdo romanescos e os conflitos gerados pelas dissonâncias entre a voz do protagonista e a da elite carioca de finais do século XX, que mesmo sobre o discurso de emancipação, mantém as ações de colonizado, batendo continência às nações europeias, bem como o desprezo pelos povos negros e indígenas, devido à cor e a origem.

A sociedade de Quaresma era dominada pela elite europeizada, alienada ao mundo estrangeiro; vivendo das utopias que vinham de fora, seguiam um rito programado: cada sujeito, desde o seu nascimento, tinha um propósito a ser seguido. Se era homem, deveria alcançar as patentes bem-sucedidas, atingindo carreiras como de doutores, tenentes e engenheiros; por outro lado, se nascido em um corpo feminino só havia uma opção: casamento; o papel da mulher era casar, frutificar e educar os filhos. Com essa informação, visualiza-se no enredo romanescos o conflito de uma sociedade com uma identidade esfacelada. Em primeiro caso, porque era necessário seguir determinado

padrão para ser aceito socialmente, e no momento histórico percorrido, era a França que simbolizava esse padrão social. Por outro lado, porque nem sempre esses valores de fora representavam o ideário do sujeito, sufocando-o em uma engrenagem repressora, que nas palavras de Albert Memmi (2007, p. 181) esse era “o drama do homem produto e vítima da colonização: ele quase nunca consegue coincidir consigo mesmo”. Esse enredo tragicômico trará, portanto, para a trama uma ambiência tanto xenófila, quanto preconceituosa; ademais, confrontará o eu interior das personagens, desnudando seus conflitos e dificuldades.

Nessa perspectiva, analisando a obra de Lima Barreto, Silva (1997, p. 05) aponta que:

O contexto por ele usado serve de pano de fundo para o drama existencial, onde o seu protagonista, o ser humano açoitado, desvalido e só, cerceado nas manifestações mais elementares da condição humana, isto é, naquelas atividades que estão tradicionalmente ao alcance de todo ser humano, vê-se diante de uma estrutura social que lhe sufoca e lhe impõe rumos e alternativa de quase sempre deterministas, que Lima procura romper, exatamente através de seu processo de criação.

A instabilidade social, que patenteava modos de vida incompatíveis com a realidade do cidadão, levava ao desassossego e representava os conflitos do país que havia acabado de sair da escravidão e instaurar a República. O Brasil havia saído do império e se instalado na República, entretanto, a tensão gerada envolta à liberdade que o novo regime iria oferecer ao cidadão foi confrontada com a manutenção dos hábitos anteriores, especialmente devido à narração história que se equiparava ao europeu. Nesse entrelugar, onde ninguém conseguia estar seguro, as ambiguidades vão sobressaindo, constituindo, com isso, os conflitos do sujeito, preso à falta de pertencimento a um *locus*. Recorrer à imitação da França como símbolo de modernidade, bem como nação a ser espelhada, só demonstrou o caos e a ausência de estabilidade da própria nação, carregando em sua história ainda a face colonizada. Assim como os escravos, após a abolição da escravatura, estavam sequestrados de um regime social estável, o restante do corpo social também não reconhecia seu lugar. São esses os motivos que levavam a tantas contradições, sejam elas nos discursos ou mesmo nas ações.

Dessa forma, para encenar a sociedade em que vivia Policarpo Quaresma, Lima Barreto coloca seu protagonista em confronto com diversas realidades, sejam elas: a casa, local de conforto do homem, mas também recinto de opressões; a classe social, a baixa burguesia carioca; a periferia, espaço de sofrimento, luta e apagamento de várias classes;

o trabalho, local de luta por espaço; o hospício, a integração do eu com o outro; a fazenda, espaço de opressão; o quartel general, a ordem. Essas ambientações se instalam em um regime de poder, encenados pela visão entre o moderno e o não moderno, entre o centro e a periferia. Tais localizações constroem uma clivagem na relação entre os sujeitos, uma vez que possibilitam a criação de preconceitos, bem como de xenofobia, impossibilitando a interação dos grupos sociais, assim como uma unidade nacional.

A narrativa inicia, portanto, elucidando o apreço de Policarpo pelos livros. Mesmo escondendo suas obras, todas as vezes que a personagem abria a janela de sua residência, o público se confrontava com uma enorme biblioteca. Mas isso não era fator que levasse essa gente a sentir orgulho do vizinho, na realidade, eles não compreendiam o porquê de um sujeito que não tinha formação universitária deter livros em sua residência. O conhecimento dos livros era restrito para aqueles que frequentavam uma universidade, pois eram os capacitados para compreenderem os códigos: “Se não tinha amigos na redondeza, não tinha inimigos, e a única desafeição que merecera fora a do doutor Segadas, um clínico afamado no lugar, que não podia admitir que Quaresma tivesse livros: “Se não era formado, para quê? Pedantismo!” (BARRETO, p. 10) Com essa deixa, Barreto sinaliza que as fontes do conhecimento eram restritas, estavam voltadas apenas à burguesia, e isso impossibilitava tanto a formação de pensamento das outras classes, quanto o controle social por parte daqueles que se apropriavam do saber, reificando o restante da sociedade.

Dessa forma, o escritor começa a traçar os aspectos culturais da comunidade do protagonista: a sociedade não entendia o porquê de pessoas com baixa formação possuírem livros, relegando a eles um espaço da ignorância, da incapacidade da leitura, ou de usufruir aspectos específicos da cultura. O conhecimento, nessa visada, estava restrito a uma parcela da sociedade detentora de certo poder aquisitivo, pois seriam os que tinham capacidade de frequentar uma universidade, revelando, na obra, um dos primeiros traços de desigualdade entre os habitantes de um mesmo espaço, assim como o ato responsável que começa a se desenhar nas linhas literárias, o que destaca a posição do intelectual e seu olhar atento para a vida. Barreto, desde sua primeira obra, chama a atenção para a desigualdade entre as classes. Em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, o autor se atém às diversas classes sociais, evidencia as contradições tanto no ramo do discurso, quanto nas ações das personagens, em vista de evidenciar como o povo

brasileiro do limiar do século XX estava sufocado entre as ideologias de uma sociedade distante e sua própria unicidade.

Por sua vez, o protagonista do romance não estava preocupado com a opinião pública. Leitor assíduo da cultura brasileira desde os 20 anos de idade, Policarpo era patriota, amante das coisas do Brasil, e não sabia por que as pessoas recorriam aos elementos externos para viverem, pois, para ele, o Brasil era autossuficiente, possuía todas as benesses necessários para a sobrevivência de sua população; seja no aspecto alimentício, cultural, a riqueza do país era extrema, construindo na arena discursiva uma grande ironia, pois ao mesmo tempo que fala das belezas cultuadas no país, aponta exatamente o contrário:

Policarpo era patriota. Desde moço, aí pelos 20 anos, o amor da pátria tomou-o todo inteiro. Não fora o amor comum, palrador e vazio; fora um sentimento sério, grave e absorvente. Nada de ambições políticas ou administrativas; o que Quaresma pensou, ou melhor: o que o patriotismo o fez pensar, foi num conhecimento inteiro do Brasil, levando-o a meditações sobre os seus recursos, para depois apontar os remédios, as medidas progressivas, com pleno conhecimento de causa. (BARRETO, 2008 p. 13)

Por sua vez, essa visada não era compartilhada por seus compatriotas; isso foi construindo, da arena romance, uma contraposição dialógica, para ficarmos com a visão de Mikhail Bakhtin (2010), pois o herói passou a cultuar os elementos internos de forma exacerbada, chegando ao ponto de criar uma clivagem com a população do local. Seus novos costumes, como poderemos acompanhar ao longo do romance, o tornaram objeto de riso e até mesmo a ser apontado nas ruas como louco. Para os outros sujeitos da história, a nação a ser espelhada era a França, com suas riquezas e modelos de vida e etiqueta ideais para pessoas bem colocadas socialmente, fazendo proliferar a ideia do eurocentrismo no Rio de Janeiro, bem como alimentando o segregacionismo dentro da sociedade, manifestada pela separação entre as classes.

Logo, no mundo de Quaresma, o eu e o outro passaram a não dialogar; sua visão nacionalista, oriunda das páginas dos livros, não estabelecia comunicação com uma sociedade a qual o despreço pelo conhecimento era aclamado com vitória. Nada é mais patético que a fala da personagem Albernaz ao saber da loucura do protagonista: “E depois, dirigindo-se a Ricardo, ajuntou: —Aquele Quaresma podia estar bem, mas foi meter-se com livros... É isto! Eu, há bem quarenta anos, que não pego em livro.” (BARRETO, 2008, p. 115) Mas a dissonância do protagonista não ficou impune, sua posição chauvinista, incapaz de aceitar que artefatos de outra cultura possam contribuir para a melhora da sua, entrou em confronto com uma sociedade xenófila, que tinha

desprezo pelas coisas locais, desvalorizando sua própria cultura. O olhar para a Europa estava diretamente relacionado à ideia de modernidade que o período após a queda do Império instaurou na sociedade brasileira, como bem salienta Roberto Ortiz (2001). Com a necessidade de se integrar ao mundo considerado moderno, o país deu voz ao discurso de uma nação desenvolvida, reforçada pela narrativa mitológica da nação, que se equipara ao europeu. Com isso, enquanto frutos da colonização, a ausência de atenção à própria sociedade apenas reafirmava uma nova colonização do povo brasileiro.

Mas não podemos esquecer a incongruência desse pensamento. O Brasil havia acabado de sair da escravidão. O governo, para demonstrar às nações estrangeiras sua modernidade, havia destruído mais de 3 mil residências no centro do Rio de Janeiro: no lugar daquelas habitações, abriu-se uma grande avenida¹¹. Por sua vez, desastrosamente, as pessoas foram deslocadas para os morros, e assim foram surgindo as favelas. Ademais, as desigualdades, que já eram patentes, apenas se alargaram, agora dimensionadas pela separação espacial dos sujeitos. E nessa falsa modernidade em que a sociedade mostrava às outras nações que não tinha mais escravo e nem era padecedora da pobreza, todo o discurso democrático da Proclamação da República desaparecia: símbolo e realidade não alcançavam a grande marginalidade que passou a figurar no Rio de Janeiro, bem como o repúdio de uma classe sobre a outra. Ortiz (2001, p. 33) aponta que “o mundo burguês traz consigo novas formas de poder e de dominação, ele encerra sua própria barbárie. A separação entre classes, bem como entre etnias, é um dos primeiros resultados do desordenamento social e dialoga com a luta de Lima Barreto ao destacar em suas obras a sociedade, que mesmo com a ascensão da República, continuou a repetir os mesmos erros. A segregação social, o distanciamento entre as classes, o atraso de pensamento quanto ao modo de observar os valores sociais e o caráter exógeno que caracterizavam a nação brasileira do limiar do século XX, bem como o sentimento de moderno não se enquadrava nas ações, nas lutas, pois estava com raízes plantadas em um passado que deveria ter sido suprimido.

Diante do exposto, o ápice da modernização do Rio de Janeiro foi a Inauguração da Avenida Central. Ademais, confrontando cada vez mais a população, houve a promulgação da vacina obrigatória, o que visava a constituição de uma comunidade sadia.

¹¹ Referimo-nos à Reforma Pereira Passos, a qual, para construir o centro da capital inspirado nas bulevares parisienses, destruiu várias residências e cortiços, desabrigando muitas famílias, e fazendo com que essas se retirassem para os morros, o que possibilitou a criação das primeiras favelas, espaço sem as condições básicas para a vida.

Posteriormente houve a criação da Exposição Nacional do Rio de Janeiro, o que colocou em cena a ideia do civilizado, do moderno, e que trouxe prestígio para o centro da cidade. Logo, de acordo com Nicolau Sevcenko, em *Literatura como missão* (2003, p. 43), conjuntamente às transformações no espaço público, quatro ideologias passaram a ser cultuadas pela sociedade carioca:

A condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense.

Dessa forma, o romance de Lima Barreto confronta essas ideologias que passaram a formalizar o modo de vida das pessoas e colocaram o país nos caminhos da modernidade. Diante do exposto, registra-se nas páginas romanescas a figura do protagonista alienado que, na realidade, carrega em suas costas a missão de visibilizar os grandes problemas que o país passou a deter perante as novas transformações culturais; que são, em especial, a perda cultural e a construção de uma sociedade alienada, presa ao estrangeirismo. Com isso, se o protagonista do romance buscava uma certa brasilidade, o restante do corpo social prezava pelo afastamento ao elo local, o que acaba os colocando no campo da xenofilia, representada pelo despreço à nação a qual fazem parte, em nome do outro.

A discussão acerca da exogenia cultural chega às páginas romanescas por meio da figura do professor de violão de Policarpo, Ricardo Coração dos Outros, que tem seu instrumento de trabalho rejeitado pelo povo, em nome daqueles que representavam a cultura europeia, como era o caso do piano. “É preconceito supor-se que todo homem que toca violão é um desclassificado. A modinha é a mais genuína expressão da poesia nacional e o violão seu instrumento que ela pede.” (BARRETO, 2008, p. 12) O violão, que Quaresma enxergou como um instrumento genuinamente brasileiro, desqualificava o homem, porque estava preso às raízes do país, bem como se relacionava com a comunidade sertaneja: o símbolo de cultura musical era o piano, muito praticado na França:

À vista de tão escandaloso fato, a consideração e o respeito que o Major Quaresma merecia nos arredores de sua casa diminuíram um pouco. Estava perdido, maluco, diziam. Ele, porém, continuou serenamente nos seus estudos, mesmo porque não percebeu essa diminuição. (BARRETO, 2008, p. 11)

O comportamento do protagonista reforça o caráter nacionalista proposto por Barreto no romance, que ao longo das páginas indicará uma grande ambivalência, posto que fruto da colonização, bem como ocupando lugar privilegiado frente a grande parte da sociedade, carrega as ideologias de formativas do corpo social brasileiro. Por sua vez, o desapareço ao violão, como aponta Nicolau Sevcenko, diz respeito a uma visão de boemia relacionada ao instrumento, por seu caráter popular, passando a ser visto como forma de vadiagem, ligado a estudantes e boêmios de classe baixa. Com isso, a imprensa passou a perseguir os seresteiros, desqualificando aqueles que trabalhavam com a arte e a afastando das residências, uma vez que se preocupava, em especial, com a aparência. “Ricardo não fora convidado porque o general temia a opinião pública sobre a presença dele em festa séria; Quaresma o fora, mas não viera; e Cavalcânti jantara com os futuros sogros.” (BARRETO, p. 45) Por sua vez, mesmo que o jogo da aparência demandasse o isolamento do seresteiro, o que a obra de Barreto denuncia é que ele ainda estava presente nas residências, porque as pessoas gostavam; o que não podiam era mostrar uma imagem de atraso para o restante do corpo social, ou seja, o que estava em jogo era a procura de aceitação social, a formulação de uma identidade comum, que colocasse o sujeito como integrante de um grupo social específico, que era o modo de vida do colonizador, e que Policarpo não queria fazer parte. “Dessa maneira, Ricardo Coração dos Outros gozava da estima geral da alta sociedade suburbana.” (BARRETO, 2008, p. 18)

Com isso, a xenofobia cria hierarquias entre os povos, narra a separação das classes e apresenta-se como a tentativa de construção de um elo comum dentro de um grupo. Essa fragmentação está diretamente vinculada às relações de poder que vão germinando, dentro de um mesmo espaço, camadas, e produzindo, em cada uma delas, disputa acerca de qual sujeito se encontra em melhor condição. Do mesmo modo, faz com que os habitantes procurem se inserir nessas esferas da vida ao verem-se em espaços de descentramento. Como consequência, por sua vez, ocorre o apagamento de diversas culturas, visto que seus detentores, ao verem-se isolados do meio social, afastam-se de seus costumes e passam a compactuar com a ideologia do outro, tudo isso na busca pela aceitação e participação de uma identidade comum. Com essas estilizações da vida do cidadão carioca, Barreto denuncia a colonização do ser. Fábio Lucas (2002, p. 47) destaca que:

Enquanto muitos traços culturais dos índios e negros foram dissolvidos com o tempo, diante da hegemonia instrumental da língua e da literatura de origem portuguesa, no processo de interação, outros se associaram à força do colonizador para se obter a resultante brasileira.

A obra, portanto, evidencia a alienação do povo como meio de integração à cultura estrangeira que procura se formalizar no país. Por sua vez, ao mesmo tempo, destaca sua fragmentação em territórios que não se reconhece. Dessa forma, o sentimento pela pátria, segundo Francisco Vivar (2004), é uma construção cultural. Mas como se observa isso dentro da história brasileira? O Brasil é um país fruto da colonização; os habitantes daqui eram indígenas que foram sufocados por nações estrangeiras e obrigados, os que aceitaram a submissão, a viverem como escravos do branco dominador. Mesmo com a presença de uma colonização portuguesa, e com a vinda de uma quantidade muito grande de escravos oriundos da África, isso significa, uma grande miscigenação que fez com que não se instalasse no país um sentido de nacional. Com essas colocações em mente, qual o solo cultural brasileiro onde esse povo poderia se apoiar para construir uma identidade única? Talvez esse seja um dos problemas centrais para a formação cultural do país. O espelhamento na França, fato que passou a ocorrer a partir da independência, certamente é um dos principais reflexos da instabilidade cultural brasileira: a falta de conhecimento do seu passado cultural. Resgatar certos costumes, à maneira de Policarpo Quaresma, é resgatar pequenos resquícios de uma identidade esfacelada, que vinha, no muito, das populações negras e indígena, as quais eram desvalorizadas pelos povos oriundos da Europa. Eis a loucura de Policarpo, o afastamento com os costumes do momento, pois aqueles hábitos não eram vistos como modernos, nem mesmo símbolo de brasilidade; apenas um passado a ser esquecido.

Dessa forma, quando Barreto situa seu protagonista na esfera híbrida cultural, visa, especialmente, tornar visível a presença dessas outras manifestações de costumes, vestidas pela alegria, carnavalizadas, na esfera social, e como se busca seu apagamento. No romance, essa multiplicidade cultural está, também, visível na personagem Maria Rita, uma negra sobrevivente da escravidão, antiga lavadeira de Albernaz, o que coloca em cena a história da escravidão, mas doando o espaço, mesmo que pequeno, a uma personagem negra que possui grande importância, ao olhar do protagonista, para a manutenção da cultura nacional, o que difere da narração do imaginário histórico. Foi assim que Quaresma e Albernaz foram à casa da velha senhora no subúrbio. Nesse momento, começa-se a desenhar os aspectos daquele espaço:

Nada mais irregular, mais caprichoso, mais sem plano qualquer, pode ser imaginado. As casas surgiram como se fossem semeadas ao vento e, conforme as casas, as ruas se fizeram. Há algumas delas que começam largas como boulevards e acabam estreitas que nem vielas; dão voltas, circuitos inúteis e

parecem fugir ao alinhamento reto com um ódio tenaz e sagrado. (BARRETO, 2008, p. 103)

Mesmo rastreando as irregularidades e as feiuras que compõem as moradias do subúrbio carioca, diferentemente das representações dos cidadãos que tinham certo poder aquisitivo, a narrativa é carinhosa, demonstra pena dos habitantes, bem como lastima a despreocupação dos agentes governamentais em propiciar condições mais dignas de vida a essa população. Todo o caráter grosseiro que escreve a ambientação burguesa ganha plumas, tristeza e uma acolhida quando passa a perscrutar o habitat do cidadão pobre. Com isso podemos enxergar as ideologias do escritor do romance, confirmamos seu projeto estético e salientamos a função do intelectual e sua responsabilidade com as ações culturais de seu espaço: o nacionalismo, por esse discurso, é aquele que deveria se afastar das nações estrangeiras e olhar para o seu povo, responder às necessidades dessa gente sofrida, perdida em um cosmo, tentando se encontrar no grande palco da vida.

Quando pensamos as favelas brasileiras encenadas no romance, grande importância ganha a personagem Ricardo Coração dos Outros, que diferente do major, era um cidadão pobre, morava em um ambiente pequeno, na periferia da cidade. Como um poeta a sonhar, a personagem olha seu mundo e poetiza o passado, a alegria que a vida do campo proporcionava, mesmo em situação de pobreza. O cantor morava em uma residência não das mais pobres, mas que se compunha de espaços limítrofes. E assim como era sua casa, o restante do corpo social do subúrbio vivia em moradias que, segundo o registro do narrador romanescos, não compreendia como conseguiam sobreviver, de tão pequenos e sofridos que eram os espaços, em contraposição aos locais que os demais cidadãos privilegiados ocupavam:

Casas que mal dariam para uma pequena família, são divididas, subdivididas, e os minúsculos aposentos assim obtidos, alugados à população miserável da cidade. Aí, nesses caixotins humanos, é que se encontra a fauna menos observada da nossa vida, sobre a qual a miséria paira com um rigor londrino. (BARRETO, 2008, p. 104)

A autoconsciência narrativa se avista quando o herói do subúrbio, mesmo em meio a pobreza que assolava seu cotidiano, foi capaz de perceber que ainda existiam pessoas em condições bem mais miseráveis que ele. Essa constatação veio ao observar uma moça negra lavando, em movimentos rápidos, algumas roupas. “Teve pena daquela pobre mulher, duas vezes triste na sua condição e na sua cor. Veio-lhe um afluxo de ternura e, depois, pôs-se a pensar no mundo, nas desgraças, ficando um instante enleado no enigma

do nosso miserável destino humano.” (BARRETO, 2008, p. 107) Nesse mundo de opressão, Ricardo era branco; mesmo em meio a sua pobreza, ele ainda possui mais privilégios que a população negra, segregada desde sua vinda para o Brasil. Essa atenção aos menos privilegiados mensura a condição responsável da arte, aponta o nacionalismo como possibilidade de atenuar as hierarquias entre as classes, que ainda se perpetuava nos ambientes sociais, bem como a desvalorização de grande parte do povo, sejam eles os pobres, negros e índios, invisíveis para as políticas sociais do Estado.

Mas um fato nos salta aos olhos: Ricardo era um homem pobre, morava no subúrbio, comungava da ideia da revitalização da cultura do Brasil por meio da modinha, bem como é representado como uma personagem que tem o coração bom e que ajuda Quaresma em suas aventuras, aparentemente desprovido de preconceitos. Entretanto, quando um seresteiro passa a compartilhar com ele a música popular, sua primeira ação de revolta é dizer que a modinha, que já era desprivilegiada pelo corpo social, ficará mais excluída porque é cantada por um negro. Essa imagem reafirma a segregação e desvalorização da cultura negra que, mesmo após a libertação, continua em espaço de descentramento, desconsiderada socialmente, reafirmando, dessa forma, a ausência de mudanças na sociedade brasileira, bem como a perpetuação dos preconceitos.

Entretanto, observando as dificuldades as quais os cidadãos eram obrigados a passar, retornamos a Quaresma e Albernaz que se dirigiam à casa da senhora, mais uma personagem assolada pela pobreza. O sentimento de nossos heróis foi de lamento e tristeza ao perceber que a velha não recordava nenhuma canção popular. O motivo para tal ato é porque ninguém apreciava, na realidade havia muito preconceito e desvalorização. Com a imagem da personagem, o romance denuncia o desprezo pela arte popular em detrimento da estrangeira.

Como é que o povo não guardava as tradições de trinta anos passados? Com que rapidez morriam assim na sua lembrança os seus folgares e as suas canções? Era bem um sinal de fraqueza, uma demonstração de inferioridade diante daqueles povos tenazes que os guardam durante séculos! Tornava-se preciso reagir, desenvolver o culto das tradições, mantê-las sempre vivazes nas memórias e nos costumes... (BARRETO, 2008, p. 31)

O desprezo à cultura local, que já está visível no encontro com Maria Rita, que não recorda nada de seus antepassados, fez com que as tradições folclóricas deixassem de ser passadas de pais para filhos; e as pessoas mais velhas, que podiam ainda conhecer os ritos, os havia esquecido, devido ao desprezo do restante da população, o que reforça o processo de alienação do povo brasileiro às nações estrangeiras. Dessa forma, percebe-

se que havia um objetivo a ser concretizado na nação brasileira, que era o anonimato do negro e do indígena, o povo colonizado da nação do Brasil.

Perante o inusitado fato, as personagens ainda foram atrás de um outro contador de histórias. Saindo da residência do artista, que também reclamava do desapareço da população pela arte popular, só havia sorrisos, pois tinham encontrado o que estavam à procura. Por sua vez ficaram sabendo que “quase todas as tradições e canções eram estrangeiras; o próprio "Tangolomango" o era também. Tornava-se, portanto, preciso arranjar alguma coisa própria, original, uma criação da nossa terra e dos nossos ares.” (BARRETO, 2008, p. 35) A busca do Major se encerrou na conscientização da perda da cultura brasileira, alienada, cultuando valores estrangeiros, e que se reafirmava na cultura do colonizador. De acordo com Sevcenko, essa era a realidade do Rio de Janeiro no limiar do século XX, em que foram proibidas festas como a malhação do judas, o bumba-meu-boi, bem como houve o cerceamento das formas de religião popular. Ademais, até o carnaval que se desejava era ao modelo europeu, apagando totalmente as formas culturais do país.

Conforme Pierre Bourdieu (2011, p.10), “as ideologias, por oposição ao mito, produto coletivo e coletivamente apropriado, servem interesses particulares que tendem a apresentar como interesses universais, comuns aos interesses do grupo”, ou seja, o pensamento da cultura dominante passou a cercear as outras formas de cultura, e acabou legitimando a sua como a única manifestação propriamente aceita pela nação brasileira, deslegitimando as demais: ao mesmo tempo que procurava constituir uma unidade nacional, separava, pois fazia distinção entre os grupos sociais e colocava seus costumes como algo menor, uma subcultura que não deve ser seguida, o que provoca o distanciamento entre as realidades. Esse é o caso de Coração dos Outros, que tem sua arte depreciada devido às mudanças de ideologia que se propagaram em sua comunidade e que colocaram o piano, instrumento estrangeiro, nas residências cariocas. Mesmo conscientes de que o violão era um instrumento estrangeiro, sua origem estava mais ligada ao popular, o que explica sua marginalização. Por conseguinte, é necessário salientar que a elite e a classe média brasileira, numa tentativa mecânica de reproduzir os ideais franceses, na realidade se afasta do principal cunho ideológico dessa nação em finais de século XIX e limiar do século XX, com a abertura ao outro, e Barreto flagra essa visada e traz assertivamente para seu romance: “Entre nós, minha senhora, falou Coração dos Outros, não se levam a sério essas tentativas nacionais, mas, na Europa, todos respeitam

e auxiliam... Como é que se chama, major, aquele poeta que escreveu em francês popular?” (BARRETO, 2008, 39), reafirmando a desvalorização a cultura local, e a subserviência aos costumes europeus.

Em contraposição ao discurso de acolhimento ao cidadão do subúrbio, o narrador reconstrói a linguagem para falar da comunidade de Policarpo. A representação romanesca da comunidade do protagonista é tragicômica, tendo em vista que assistimos pessoas que procuram ser superiores a outras, mas vivem das opressões devido às imposições sociais, que vêm da elite do local, mas oriundas dos costumes franceses. Não fazendo parte do aglomerado rico, eles também não integram aquela realidade a qual Coração dos Outros vivenciava. Na verdade, estavam no entrelugar da riqueza e da pobreza; por sua vez, reconheciam-se como integrantes da riqueza do Rio de Janeiro. Perante a cena, a reafirmação identitária realizava-se por meio dos títulos, das vestimentas que tentavam manter e, mais especificamente, residia em ter o almoço e o jantar cotidiano, como bem registra Barreto em algumas cenas cômicas do romance. De acordo com Ilma da Silva Rebello (2006, p. 14 -15),

As maneiras de ser, os sentimentos e o imaginário são, desde o romantismo, impulsionados pelo universo das mercadorias. Essa aculturação do mundo interfere na constituição da subjetividade, produzindo ‘tipos humanos’ que substituíram gradativamente a realidade pelo espetáculo. Imagens e simulacros passaram a governar a existência das pessoas, provocando a fragmentação do sujeito, em virtude das crises identitárias provocadas por esse fenômeno. Nesse mundo de incertezas, onde as coisas tornaram-se provisórias, o eu à deriva convive com o medo e a insegurança.

Essa colonização do ser, imposta por meio da colonização do pensamento, por sua vez oriunda da colonização econômica, é a metáfora que o escritor utiliza para equacionar as classes sociais, unificá-las nos regimes de nulidade de consciências.

Na narrativa de Lima Barreto, as festividades também celebravam o caráter festivo da vida humana, e como ironiza o narrador, “em casa do general era assim: qualquer aniversário tinha a sua festa, de forma que havia bem umas trinta por ano, não contando domingos, dias feriados e santificados em que se dançava também. (BARRETO, 2008, p. 26), apontando a ociosidade social como simbólico da alta sociedade de Quaresma. Mas é bastante interessante observar como essa forma libertária, segundo a percepção carnavalesca de Bakhtin (2013), comporta-se na obra do romancista. O casamento, na sociedade representada no romance, é celebrado pelas canções entoadas nos grandes salões, o que representa a felicidade do povo e os liberta da correria cotidiana. Entretanto, um aspecto chama a atenção: o general gostava das modinhas, do violão tocado, da cultura

que representava as raízes da brasilidade, por sua vez, não podia manter esse rito em sua casa, pois as novas tendências de arte das grandes casas eram instrumentos estrangeiros, uma vez que o violão passou a ser associado à vadiagem. Com essa fresta, percebe-se que o elemento que deveria simbolizar a liberdade entre os homens, aqui, mais uma vez, é vestido pela opressão. O sujeito não podia realizar seus próprios desejos, pois era oprimido por um corpo social que ditava o certo e o errado. Dessa forma, contrapondo-se às festividades alegres, narra-se os ritos sérios, aqueles que, segundo Bakhtin (2013, p. 08), buscam reafirmar as hierarquias, pois

A festa oficial, às vezes mesmo contra as suas intenções, tendia a consagrar a estabilidade, a imutabilidade e a perenidade das regras que regiam o mundo: hierarquias, valores, normas e tabus religiosos, políticos e morais correntes. A festa era o triunfo da verdade pré-fabricada, vitoriosa, dominante, que assumia a aparência de uma verdade eterna, imutável e peremptória.

Com isso, os personagens da festa oficial não se libertavam do cotidiano pesado das ruas porque levavam para os ambientes festeiros os trajes do ofício: os tenentes iam com suas vestes, os médicos com as suas, os advogados seguiam o rito. Os títulos eram enunciados no início de cada conversa, e as hierarquias celebravam a separação dos homens. Da mesma forma estavam os vestidos das mulheres, as comilanças que o dono da casa ofertava aos presentes. Essa mecanicidade, coroada pela opressão dos presentes, que lutavam para manter uma instabilidade dentro dos grandes salões, descaracterizava o carnaval e fazia dessas festas um ritual programado, sem a liberdade e a leveza que separa o homem de seu ambiente público.

Nas festas oficiais, com efeito, as distinções hierárquicas destacavam-se intencionalmente, cada personagem apresentava-se com as insígnias de seus títulos, graus e funções e ocupava o lugar reservado para o seu nível. Essa festa tinha por finalidade a consagração da desigualdade, ao contrário do carnaval, em que todos eram iguais e onde reinava uma forma especial de contato livre e familiar entre indivíduos normalmente separados na vida cotidiana pelas barreiras intransponíveis da sua condição, sua fortuna, seu emprego, idade e situação familiar. (BAKHTIN, 2013, p. 09)

A desalienação que a festa promovia, portanto, não ocorria nos ambientes oficiais, o que impossibilitava, de certa forma, a mudança. Esse aspecto dá corpo à escritura de Barreto, que se constitui como uma narrativa de derrotas, não por acaso, a obra se intitula *Triste Fim de Policarpo Quaresma*. Silva (1997, p. 90) argumenta que: “casamento, política, burocracia, enfim as instituições sociais nas suas mais diversas expressões [focos de poder], são os elementos que denunciam e movimentam os mecanismos das engrenagens que mantêm a ordem da ideologia dominante.” Simbolicamente, essas

imagens na obra de Barreto denunciam a alienação humana, obrigam o indivíduo a se sentir parte da nação, a se apropriar de uma cultura que não os representa intimamente, esfacelando a unidade do ser. Os títulos surgem, portanto, para reafirmar a superioridade entre as pessoas, manter os privilégios de determinadas classes, que procuram apenas meios de manter a linguagem de apadrinhamento que se firmara no país com a vinda dos portugueses ao local, assim como impedir que outras, de classes diferentes, tivessem acesso aos bens sociais, mantendo as desigualdades em um país que se dizia igualitário, miscigenado, e demonstrava nos manuais a democracia racial como parte de sua história. Isso se torna perceptível no trecho:

Nos intervalos da conversa, todos eles olhavam o novel dentista como se fosse um ente sobrenatural. Para aquela gente toda, Cavalcânti não era mais um simples homem, era homem e mais alguma coisa sagrada e de essência superior; e não juntavam à imagem que tinham dele atualmente, as coisas que porventura ele pudesse saber ou tivesse aprendido. (BARRETO, 2008, p. 47)

Por meio desse trecho, fica visível na obra que os dispositivos de poder discursivo encenam os modos de vida, silenciando vários grupos sociais, haja vista que foi legitimado socialmente e culturalmente a máxima: quem era doutor, tinha privilégios e respeito. No romance essas imagens aparecem de modo sarcástico, aviltando a crítica e assinalando que o poder não se encontra apenas na política, ele está imerso em todo o corpo social, ou seja, não se trabalha com um tipo de poder, mas com poderes que sufocam os indivíduos nos mais variados espaços de socialização, como ficou dito anteriormente em Bourdieu. Na casa de Albernaz, sogro de Cavalcânti, mesmo que as pessoas integrassem o mesmo padrão econômico, o homem era superior à mulher, o médico era superior ao dentista, quem escrevia para um jornal era maior que aquele que não podia possuir um jornal, criando vários nichos em um único salão. Conforme se exemplifica no trecho a seguir:

Ele havia habituado a ver no doutor nacional, o marquês ou o barão de sua terra natal. Cada terra tem a sua nobreza; lá, é visconde; aqui, é doutor, bacharel ou dentista; e julgou muito aceitável comprar a satisfação de enobrecer a filha com umas meias dúzias de contos de réis. (BARRETO, 2008, p. 64)

A figura do doutor, já parodiada por Barreto no conto *O homem que sabia javanês*, não é esquecida em *Triste Fim de Policarpo Quaresma*. O doutor Armando Borges, marido de Olga, é a caricatura utilizada pelo autor para parodiar a profissão. A personagem exaltava um grande número de leituras, por sua vez, não havia reflexão crítica acerca da leitura praticada. A narração, nesse aspecto, se torna risível, devido à

fragilidade de conhecimento que as personagens detentoras de saber carregam, reificando o indivíduo e colocando-o como objeto do sistema. Nesse caso, o parecer se sobrepõe ao ser, anulando as alteridades.

Não por acaso, o romance registra também o apreço à farda como parte do próprio indivíduo, que mesmo as personagens Major Inocêncio, doutor Florêncio e general Albernaz nunca tendo participado de uma guerra, o discurso elaborado acerca destas os inserem no ambiente, como se fossem parte de suas vidas, instituindo poder, e indiciando a fragilidade das classes sociais ociosas, que se serviam do cargo apenas para manter privilégios, como grandes aposentadorias o que diferencia dos trabalhos pesados da população negra do subúrbio, denunciando, assim, a manutenção das práticas escravocratas, as quais os negros realizavam o trabalho pesado, e eram desvalorizados.

O doutor Florêncio era o único paisano da roda. Engenheiro e empregado público, os anos e o sossego da vida lhe tinham feito perder todo o saber que porventura pudesse ter tido ao sair da escola. Era mais um guarda de encanamentos do que mesmo um engenheiro. Morando perto Albernaz, era raro que não viesse toda a tarde jogar o solo com o general. (BARRETO, 2008, p. 50)

Assim a obra encena a ociosidade das classes sociais, com pouco trabalho e muito discurso. Embora o título fosse metáfora do saber, o conhecimento é desprezado ao longo da narrativa. Se no limiar, os livros de Quaresma assustaram a comunidade, devido à ausência do curso universitário do protagonista, os homens legitimados como fontes de saber, ou seja, que cursam ou cursaram uma grade universitária, apropriam-se do discurso para minorar o outro. Mas é importante assinalar que os generais tinham mais título que conhecimento, diferente a Quaresma, que não tinha os títulos, mas carregava o conhecimento oriundo das leituras que realizava. Com isso, nas festas oficiais, os proprietários dos títulos utilizavam os espaços dos salões para narrar suas aventuras do terreno do conhecimento, declamar poesias. Nesses instantes, a cultura da aparência ganhava palco, e aqueles que assistem, como espíões do espetáculo em cena, a multiplicam, a reproduzem, escondendo as particularidades, apagando as alteridades e monologizando os discursos. Antonio Arnoni Prado (1976, p. 109), faz um importante resumo de como essa sociedade desenvolvia suas relações socialmente:

No espaço dessa rotina, transcorre um mundo em que as relações entre os homens nutrem-se do passado, a elite suburbana preenchendo o ócio da aposentadoria com preocupações e atividades fúteis, numa atmosfera em que nada promete mudar: os generais-sem-vitória (Albernaz, Caldas, Bustamonte) divididos entre o passado de glórias que não tiveram e a decadência burguesa do casamento das filhas com doutores e homens de título.

Os três personagens ressaltados por Prado angariam duas qualidades, a de malandro ocioso e a da aparência projetada pelos títulos. Essas duas fontes de ser constituem a identidade privilegiada pelo romance para designar as relações entre as classes, projetadas pela necessidade de se reafirmar perante um núcleo de pessoas, bem como se fazer participante de uma classe social diversificada, que seus ganhos não sustentam. Tal ato provoca o distanciamento com outros sujeitos de classes inferiores e possibilita a aproximação com aqueles que estão acima. Mas se faz necessário lembrar a relação dicotômica entre as esferas sociais: do mesmo modo que desprezavam os cidadãos do subúrbio, eram desprezados pela verdadeira elite que desfilava pelas ruas do Rio de Janeiro, e que nada mais era que imitadores do colonizador.

Diante desses fatos, percebe-se que o cientista é que legitima as forças de poder simbólico, pois sua voz é que faz levar a crer que as ideias transmitidas sejam verdades. O chamado racismo científico, de acordo com Dante Moreira Leite, foi o termo utilizado para a descrição das diferenças entre as chamadas sociedades avançadas, marcadas pelas gentes superiores, ou seja, o europeu; e as sociedades latino-americanas, compostas por gente inferior, ou mesmo “subgente”. O discurso legitimador de ideias, portanto, é uma das fontes centrais de Lima Barreto quando o escritor escolhe atacar a língua. O jornal comprado pelos donos do poder vende a ideologia de que necessita para manter uma sociedade passiva e bestializada, que compra o discurso alheio e o coloca como dogma. E dessa forma, a exaltação à figura da sociedade francesa simboliza a violência simbólica, em que o sujeito ataca sua própria origem, em nome da nação alheia. De acordo com Figueiredo (1998, p. 35):

A percepção do conteúdo ambíguo dessas convenções, do enorme vácuo entre o discurso e a prática não garante êxito na condução da vida, mas permite o exercício de saídas criativas para vencer a opressão e os limites das regras dúbias. Essa exteriorização, a concretização dessa prática do arranjo, pode ser percebida entre os muitos personagens de *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, doutores que não estudam, sábios ignorantes, almirantes sem navios, generais sem guerra, líderes apáticos, etc, cujas contradições se tornam nítidas pela manifestação do riso.

Por outro lado, contrário à sociedade dos doutores, narra-se a saga daqueles que estão localizados nas fazendas, ou mesmo roças, nos interiores do país. Se existe a exaltação da figura do doutor, também existe a inferiorização dos trabalhadores rurais, muitas vezes olhados como preguiçosos, restritos a ganhar o pão de cada dia, desprovidos de cultura e conhecimento. Essa afirmação entra em contradição até mesmo na própria trajetória de Quaresma no “Sossego”, fazenda que comprou após sair do hospício. As

dificuldades de se trabalhar na lavoura, o sol quente, as chuvas, as saúvas comendo as plantações, tudo é parte do cotidiano do habitante da roça, que labuta cotidianamente para conseguir sobreviver. Além do mais, ainda sofre com os altos impostos cobrados pelo governo, tornando sua renda desvalorizada e mínima. Portanto, tais imagens estão relativamente voltadas à relação entre o que se passou a chamar de moderno, e o que representava o arcaísmo no país.

Outra esfera social discutida por Barreto é a posição social da mulher. No mundo do patriarcado, sua função era casar e cuidar do lar. Barreto ilustra tal acontecimento com a figura da frágil Ismênia, relutante em um mundo dominado pelo masculino, em que a inferiorização da mulher, resguardada ao lar, denunciava a sociedade patriarcal da nação brasileira: a personagem feminina arranhou um noivo, entretanto nunca conseguiu o casamento, afundando-se no abismo que a levou à morte devido tanto às exigências sociais de concretização do matrimônio, quanto da própria família, em que suas irmãs mais novas não podiam casar antes da primogênita. A moça não mantinha amores pelo rapaz; na realidade, cumpria a exigência social, que era casar, ter uma família, ato que no início lhe dava prazer, mas que, com o tempo, era o que a molestava.

A todo instante e a toda hora, lá vinha aquele — "porque, quando você se casar..." — e a menina foi se convencendo de que toda a existência só tendia para o casamento. A instrução, as satisfações íntimas, a alegria, tudo isso era inútil; a vida se resumia numa coisa: casar. De resto, não era só dentro de sua família que ela encontrava aquela preocupação. No colégio, na rua, em casa das famílias conhecidas, só se falava em casar. "Sabe, Dona Maricota, a Lili casou-se, não fez grande negócio, pois parece que o noivo não é lá grande coisa"; ou então: "A Zezé está doida para arranjar casamento, mas é tão feia, meu Deus! (BARRETO, 2008, p. 42).

Ao trazer essa imagem para seu romance, Lima Barreto mais uma vez confrontava a estruturação social do país, a minoração de indivíduos frente a outros. Em contraposição, ele oferece ao leitor a representação de uma personagem feminina forte, colocando-a superior ao masculino, especialmente no que concerne ao conhecimento. Olga, afilhada de Policarpo, é uma personagem forte, foge a todos os ideais de luta por casamento que a sociedade pregava, não estava voltada simplesmente para os fazeres domésticos, e possuía, assim como o padrinho, o espírito aventureiro. Companheira dos passos do padrinho, grande leitora de livros, não tinha a leitura simplesmente como número, como é recorrente nas personagens masculinas do romance, pois interpretava-as e se posicionava criticamente perante a realidade; não é estranho que, perante o assombramento populacional acerca da internação de Quaresma no hospício, ela foi a

única que teve sensibilidade no entendimento da situação. Ademais, é uma mulher que não se submete aos domínios do marido, fato exemplificado especificamente quando vai ao batalhão, com Ricardo Coração dos Outros, vivenciar os últimos momentos do padrinho, deslocando-se de sua residência e deixando seu esposo, que não compreende a relação da moça com Policarpo, mas não interfere em suas ações, indiciando, também uma reconfiguração nas relações de subordinação da mulher ao masculino. Figueiredo (1995, p. 87) assinala que:

Se Olga representa a independência e vontade humana sobre as convenções, teorizações e rótulos, Ismênia representa uma espécie de derrota, de completa dissolução do eu, dissecado, dividido – diante das formulações racionais, moralistas, sociais, poderosas, onipresentes.

Portanto, o romance, de caráter puramente social, fruto do projeto estético de seu criador, que via a obra de arte como inseparável da vida, denuncia o choque entre as classes sociais, o atraso de pensamento do povo após o fim do Império e a instauração da República. Esse ato manteve em silêncio grande parte da sociedade devido à ausência de abertura ao diferente, o que provocou o esfacelamento das alteridades. Logo, em *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, Barreto narra a alienação da sociedade brasileira, presa a ideologias conservadoras, propagando o desprezo pela nação, e reafirmando a posição de subalternidade perante o continente europeu. A justificativa para tais atos são as modificações nos modos de olhar vinculados ao avanço social, a entrada em um sistema social dito como moderno. Afirma Germano (2000, p. 21) que:

o romance de Lima Barreto não apenas permite reconstruir a nossa bela época e suas tensões sociais, apresentada na minuciosa descrição da vida burguesa e suburbana do Rio de Janeiro da virada do século, mas, principalmente, proporciona o acesso às imagens, desejos e sonhos dos brasileiros perdedores da história.

As ilusões perdidas, os desejos não concretizados por aqueles que não fazem parte da verdadeira sociedade brasileira do limiar do século é a história narrada em *Triste Fim de Policarpo Quaresma*. A colonização ainda é a tinta que escreve a história da nação, e, com isso, leva como discurso a exclusão, o afastamento, o esfacelamento das identidades em prol da aceitação social, reafirmando a alienação humana, mas que o autor procura recuperar certa esperança com a luta das pessoas pobres e negras, excluídas socialmente, mas que continuam lutando para se manter no jogo das classes.

3.2 “Aparece lá em casa que te dou um prato de comida”: a linguagem irônica em *Triste fim de Policarpo Quaresma*

Colocar personagens em cena talvez não seja a faceta mais fácil para um intelectual. Mesmo olhando o mundo em volta, observando tanto material para se trabalhar, reunir todos esses corpos em cena dentro de suas particularidades é uma árdua tarefa. Mas esse é o engajamento necessário para colocar frente a frente homem e mundo. Lima Barreto era um observador da vida, um intelectual das ruas, e é desse ambiente que recolhe as fotografias de suas páginas. Não se prendendo à representação de uma única característica, é possível reconhecer na prosa do cronista as cores que compunham o Rio de Janeiro do final do século XIX e início do século XX. Lilian Moritz Schwarcz (2010, p. 26) observa que os personagens do cronista “são cuidadosamente caracterizados, detalhes de sua constituição física, roupas e adereços são anotados.” Na obra de Barreto, essas caracterizações vêm em prol da construção caricata dos indivíduos romanescos, com fins de visibilizar as ambivalências sociais.

Apropriando-se de um narrador em terceira pessoa, onisciente, Lima Barreto representa a realidade do Rio de Janeiro na República Velha. Com uma linguagem satírica, o narrador romanesco constrói a ambiência de Policarpo Quaresma, major patriótico, exacerbando caricatamente suas características a fim de visibilizar a hipocrisia da sociedade brasileira carioca do limiar do século XX. Vivendo em uma casa cheia de livros, a personagem ganha propriedade linguística para poder falar dos diferentes assuntos relacionados ao seu país, e mesmo não tendo formação, ainda carrega o respeito da população devido a seus hábitos honrados na vida pública. Diante desse aspecto, as contradições começam a ser rascunhadas no primeiro parágrafo do texto:

Como de hábito, Policarpo Quaresma, mais conhecido por Major Quaresma, bateu em casa às quatro e quinze da tarde. Havia mais de vinte anos que isso acontecia. Saindo do Arsenal de Guerra, onde era subsecretário, bongava pelas confeitarias algumas frutas, comprava um queijo, às vezes, e sempre o pão da padaria francesa. (BARRETO, 2008, p. 09)

Policarpo Quaresma era patriótico, se alimentava apenas de alimentos de origem nacional, fazia leituras para conhecer cada dia mais a cultura nacional. Por sua vez, a citação chama a atenção para um aspecto: Policarpo passava todos os dias na padaria francesa. Essa contradição no limiar da tessitura romanescas começa a adjetivar o protagonista: ao mesmo tempo que lutava contra as ideologias de fora, o major também realizava muitas contradições, seja no nível do discurso, ou mesmo das ações. Isso

assinala a herança colonial, a alienação aos sistemas de discurso estrangeiro, que impossibilita que as pessoas vejam como são subordinados pelo de fora. Beth Brait (2008, p. 15-16) ressalta que as ambivalências podem levar à ironia, desestabilizando os regimes de poderes sociais, bem como os discursos de opressão, recurso muito utilizado por Barreto ao longo da narrativa:

Por esse enfoque, as formas de construção, manifestação e recepção do humor, configurado ou não pela ironia, podem auxiliar o desvendamento de momentos ou aspectos de uma dada cultura, de uma dada sociedade. O deslindamento de valores sociais, culturais, morais ou de qualquer outra espécie parece fazer parte da natureza significativa do humor. Assim sendo, uma manifestação humorística tanto pode revelar a agressão a instituições vigentes, quanto aspectos encobertos por discursos oficiais, cristalizados ou tidos como sérios. Mas pode também confirmar, transmitir ou instaurar preconceitos.

Diante do fato, é a consciência linguística que convida o espectador ao riso quando ele percebe a incongruência entre ação e pensamento, ação e discurso, localizando a obra, desde suas primeiras palavras, no gênero cômico. A posição do narrador romanesco nessa obra sugere uma posição crítica: comportando-se de maneira distanciada, que não participa do enredo, ele dissolve os atos por meio de uma narrativa irônica, a qual, mesmo antes de alcançar a criticidade, o leitor sorria perante a imagem devastada das personagens que vai se desenhando no tecido romanesco. Com isso, a comicidade, que na obra revela a contradição dos homens, compõe-se por meio da estilização paródica, que tão facilmente foi comparada a obra prima de Miguel de Cervantes. Esse recurso dialógico polissêmico possibilita o confronto das vozes no núcleo narrativo.

Diante do exposto, Major Quaresma repetia todos os dias a mesma ação, que levava às acentuações discursivas de sua comunidade. Entretanto, com o passar do tempo, o lapso destoante ficou tão rotineiro que se transformou em uma ação comum daquele povo, que marcava seu tempo, inclusive, por meio das saídas e cheganças do vizinho, demonstrando o ridículo da situação, mas também a alienação social.

Não gastava nesses passos nem mesmo uma hora, de forma que, às três e quarenta, por aí assim, tomava o bonde, sem erro de um minuto, ia pisar a soleira da porta de sua casa, numa rua afastada de São Januário, bem exatamente às quatro e quinze, como se fosse a aparição de um astro, um eclipse, enfim, um fenômeno matematicamente determinado, previsto e predito. (BARRETO, 2008, p. 09)

Apropriando-se da zombaria, o narrador descreve as ações de Policarpo por meio da ironia, comparando a um astro, um eclipse, ou seja, algo diferente à predeterminação humana, e, por isso, engraçado, estranho. A imagem da personagem desde o limiar da

obra é demonstrada por meio da comicidade; tal forma de construção literária é um modo particular de criticar as ações sociais por meio da leveza discursiva, fazendo com que o leitor, ao mesmo tempo que atente para os problemas latentes denunciados na história, também se sobreponha a eles por meio da risada e procure sentidos possíveis para a trama encenada. Ademais, a construção estilística do limiar da narrativa prepara o cenário para o leitor, uma vez que os pequenos fatos, que já intermediavam a vida de Quaresma, passarão a exacerbar-se; certamente, a alienação da personagem aos códigos e leis já semeava um futuro em confronto com o corpo social e suas ideologias que reproduziam as ideologias do colonizador europeu.

É importante situar que não se tem um narrador pleno de verdades. A estrutura dialógica quixotesca pressupõe a voz do outro, que, não simplesmente apropria-se do discurso indireto: os diálogos compõem toda a estrutura textual, e mesmo que a fala do narrador esteja constantemente moldando o vocabulário e selecionando as falas que entrarão em palco para ir constituindo sua ideia no seio narrativo, o discurso do outro é mecanismo de dissimulação, da composição da própria imagem do corpo em cena ao longo da trama. O narrador galhofeiro, que ostenta sua posição crítica a seu leitor, deixa, inclusive, fatos em branco para serem preenchidos por seu leitor, evidenciado o ato dialógico, e procurando a responsabilidade do leitor às representações romanescas.

Dessa forma, a construção pitoresca da personagem, marcada pela ambivalência entre o nacionalismo e a adesão à cultura do colonizador, apropria do ridículo, como a condição de relógio dos vizinhos, para rebaixar o herói, assim como para encenar a incerteza da sociedade brasileira quanto ao seu lugar de fala. “A vizinhança já lhe conhecia os hábitos e tanto que, na casa do Capitão Cláudio, onde era costume jantar-se aí pelas quatro e meia, logo que o viam passar, a dona gritava à criada: "Alice, olha que são horas; o Major Quaresma já passou." (BARETO, 2008, p. 09). Ganhando o título de esquisito e misantropo da vizinhança, o protagonista, que recebia em sua casa apenas o compadre e a afilhada, passa a receber o cantor de modinhas Ricardo Coração dos Outros, salientando o limiar de uma mudança. Como é típico ao longo da obra, as descrições dos caracteres das personagens situam-se na esfera do cômico, o que causa, de certa forma, o rebaixamento, leva ao riso, bem como formula o caráter dos indivíduos em cena: “um senhor baixo, magro, pálido, com um violão agasalhado numa bolsa de camurça.” (BARRETO, 2008, p.10) Perante a fotografia, antes mesmo de chegar aos momentos os

quais a realidade de *Coração dos Outros* é colocada em palco, infere-se, de certa forma, o sofrimento.

Pelos caminhos de *Coração dos Outros*, encaramos mais uma contradição discursiva. Sob a voz do protagonista, a modinha é a expressão mais genuína da cultura brasileira, mas lhe escapa ao final da fala que essa forma de música se legitimou em Lisboa, fazendo, portanto, referência ao colonizador como propulsor para engrandecer sua arte. Diante dessa perspectiva, percebe-se uma narração contraditória, o que contraria o pensamento, formando, portanto, sob a figura de Policarpo, uma construção imaginária, a qual, mesmo perante os altos estudos, a alienação não permite perceber as incongruências dos enunciados, levando à construção mental de uma sociedade imaginada.

Mas você está muito enganada, mana. É preconceito supor-se que todo homem que toca violão é um desclassificado. A modinha é a mais genuína expressão da poesia nacional e o violão é o instrumento que ela pede. Nós é que temos abandonado o gênero, mas ele já esteve em honra, em Lisboa, no século passado, com o Padre Caldas, que teve um auditório de fidalgas. Beckford, um inglês notável, muito o elogia. (BARRETO, 2008, p. 12).

Assim a personagem continua em sua luta para a construção de uma ideologia nacional que despreze as raízes do colonizador e se formalize nas outras culturas, seja a indígena ou a negra. Por sua vez, Barreto deixa uma interrogação: Quaresma era um leitor assíduo, com mais de dez estantes de livros em sua residência, todos livros nacionais. Sabemos que a história da nação brasileira anterior ao Realismo é formada por ficções imaginárias, tentativas de construir no território brasileiro uma identidade nacional, mas sem preocupações de pesquisar os fatos ali ilustrados, bem como carregada de apagamentos de diversos povos. Diante disso, ao longo das páginas narrativas, podemos ver o major enfrentando situações inusitadas em busca de um Brasil perdido, sendo ridicularizado pelo restante do corpo social, que o colocará como louco. Logo, retornamos à construção do mito nacional, em que a história narrada acerca da nação visava explicitamente constituir um imaginário de nação desarticulado com a realidade do país, alimentada pelas opressões e desigualdades; ademais, que não comportava as riquezas enunciadas nos livros. Assim, Policarpo metaforiza a alienação da sociedade que se prendeu a esses discursos imaginários e tentou, por meio deles, levar a sociedade de sua época a compactuar com essas ideologias, que serviam simplesmente como um modo de manipular tanto seu corpo social alienado, quanto aos estrangeiros que tinham acesso a eles.

Como grande estudioso dos livros, Quaresma ganha em seu espaço de trabalho o apelido de Ubirajara, devido à incisiva atenção ao vocabulário tupi-guarani. O gracejo do narrador sobre a personagem, depois de apontar seu grande apreço à língua tupiniquim vem de simples interrogação, que se aparenta mais uma zombaria à figura do protagonista: “Na repartição, os pequenos empregados, amanuenses e escreventes, tendo notícia desse seu estudo do idioma tupiniquim, deram não se sabe por que de chamá-lo - Ubirajara.” (BARRETO, 2008, p. 15). É exatamente nesse momento que o tragicômico começa a intercalar a vida de Quaresma; os resquícios da aprendizagem do idioma é o que levarão o major ao manicômio. Seguindo a mesma proposta retórica, há uma nova ironia no que se refere à constituição do saber. Referindo-se aos ensinamentos estudados pelo protagonista, o narrador aponta mais uma deixa para a composição da imagem de seu herói: “um dia era o petróleo que ele lera em qualquer parte” (BARRETO, 2008, p. 15). Essa formulação linguística evidencia que Policarpo foi vítima de certa idealização sobre o Brasil, que vem da literatura sobre a nova terra (jesuíta), e tem seu ápice no livro *Por que me ufano de meu país* (1900). Assim, torna-se alegoria das sociedades alienadas pelo discurso veiculado pelo Estado, não por acaso o apreço em relação à nação.

Essa composição híbrida do estudioso vai se alongando no decorrer do romance. Policarpo, a partir do momento que se colocou no espaço do conhecimento e resolveu não simplesmente guardar esse saber, mas transferi-lo ao outro, passou a estabelecer uma nova relação com os sujeitos que contracenava. Dessa forma, “ele ia levando a vida, metade na repartição, sem ser compreendido, e a outra metade em casa, também sem ser compreendido.” O silenciamento do personagem metaforiza tanto o desleixo da população acerca do conhecimento, quanto a percepção de que suas ações estão desarticuladas com a realidade do país. Isso, leva a mais uma contradição, se pensarmos que frequentava todos os dias a padaria francesa: algumas páginas à frente ele fica silencioso devido às chacotas que sofreu na repartição em que trabalhava, mas a mudez foi quebrada porque um de seus colegas relatou o desejo de ir à Europa, como se as reproduções de estilos de vida se distanciassem.

No dia em que o chamaram de Ubirajara, Quaresma ficou reservado, taciturno, mudo, e só veio a falar porque, quando lavavam as mãos num aposento próximo à secretaria e se preparavam para sair, alguém, suspirando, disse: "Ah! Meu Deus! Quando poderei ir à Europa!" O major não se conteve: levantou o olhar, concertou o pincenez e falou fraternal e persuasivo: "Ingrato! Tens uma terra tão bela, tão rica, e queres visitar a dos outros! Eu, se algum dia puder, hei de percorrer a minha de princípio ao fim!"

O patriotismo do major não o fazia perceber as contradições entre a ação e o pensamento, entre as palavras que ele mesmo pronunciava. Em resposta ao que pontuava Policarpo, a outra voz do discurso salienta que no Brasil só há doenças. Uma colocação tão cara assim não ficaria impune à verve ferina do estudioso das coisas do Brasil, que em segundos colocou sobre a mesa toda a história do país e suas maravilhas; e não podemos perder mais contradição nesse painel: “o major contestou-lhe com estatísticas e até provou exuberantemente que o Amazonas tinha um dos melhores climas da terra. Era um clima caluniado pelos viciosos que de lá vinham doentes...” (BARRETO, 2008, p. 16) Como afirma Beth Brait (p. 34), “o que se entende por ironia é a tentativa de suportar sua situação crítica pelo recuo e pela inversão”.: o país dos melhores climas deixava as pessoas doentes, mas não era culpa do ambiente, mas das pessoas, essa era a imaginação possível, era a constatação do sujeito dos livros, que não se prendia à fala daqueles que realmente confrontaram os acontecimentos, mas tudo o que era correto estava preso ao manual. Com isso, à primeira vista, pode-se ressaltar que Policarpo não era um crítico, mas um reproduzidor de informações, incapaz de olhar criticamente.

No objetivo de demonstrar a alienação popular, o narrador também constrói um painel crítico e irônico da sociedade de Policarpo, que diferente ao protagonista, que mantinha amores por sua pátria, aqueles desprezavam o local, seja culturalmente ou mesmo economicamente, vendo-o como um país atrasado e que precisaria se equiparar ao europeu colonizador. Assim, a representação se faz por meio da zombaria, em vista da percepção de que as escolhas dos indivíduos não eram feitas pelo gosto, mas pela aparência, reforçando tanto a alienação, quanto a colonização do ser.

Dessa maneira, Ricardo Coração dos Outros gozava da estima geral da alta sociedade suburbana. É uma alta sociedade muito especial e que só é alta nos subúrbios. Compõe-se em geral de funcionários públicos, de pequenos negociantes, de médicos com alguma clínica, de tenentes de diferentes milícias, nata essa que impa pelas ruas esburacadas daquelas distantes regiões, assim como nas festas e nos bailes, com mais força que a burguesia de Petrópolis e Botafogo. Isto é só lá, nos bailes, nas festas e nas ruas, onde se algum dos seus representantes vê um tipo mais ou menos, olha-o da cabeça aos pés, demoradamente, assim como quem diz: aparece lá em casa que te dou um prato de comida. Porque o orgulho da aristocracia suburbana está em ter todo dia jantar e almoço, muito feijão, muita carne-seca, muito ensopado — aí, julga ela, é que está a pedra de toque da nobreza, da alta linha, da distinção. (BARRETO, 2008, p. 18)

O tom provocativo da linguagem, que inicia a adjetivação com o vocábulo ‘especial’, rapidamente ironiza a posição dos sujeitos em seu meio social. A apropriação do discurso de rebaixamento é uma resposta à sociedade do próprio autor: o Brasil tornou-

se independente de Portugal, mas a mentalidade colonizadora persistiu. Com isso, desfilam de forma programada para acompanhar os modos de vida da burguesia, e assim se comparar ao estilo parisiense, permanecendo na situação de colonialidade. Por sua vez, seu único luxo é ter as três refeições diárias, é poder levar as filhas às festas vestidas em um vestido que quando se coloca no meio dos grandes, desaparece; tudo isso apenas reafirma o local de origem desses sujeitos, ou seja, eles podem ser enquadrados em um entrelugar que se encontra entre a classe média e a pobreza, como fica muito bem colocado quando fala em “sociedade suburbana” o que não justifica o discurso de desprezo ao outro, por isso são minorados na narrativa.

Do mesmo modo que só vestia e calçava coisas oriundas do Brasil, a alimentação do protagonista seguia o mesmo percurso. Como o Brasil era um país autossuficiente, Quaresma tenta convencer o leitor acerca disso apontando como a manteiga nacional é boa, pois “fica logo rançosa”. Isso não é uma desvantagem, em sua visão, mas representa um produto natural, pois não possui conservantes. Dessa forma, em uma ocasião em que se encontrava sentado à mesa com sua irmã e seu professor de violão, o herói convida Ricardo a apreciar a beleza da bebida brasileira: o Parati. O cantador de modinhas ficou tão extasiado com o sabor, que só foi capaz de pronunciar uma única palavra: “Magnífico”, pois seus lábios estavam estalando perante o sabor do Parati, o que provoca o riso, mas também salienta a falta de veracidade das informações oferecidas pelo protagonista.

Diante da imagem um pouco inusitada de Coração dos Outros, após o jantar composto apenas com frutos nacionais, encena-se o quadro da visualização do jardim do anti-herói brasileiro. Como para Quaresma todas as coisas do Brasil eram melhores que as de fora, não seria diferente no tocante às flores do país; e com essa imagem de beleza, o leitor é conduzido ao desenho cômico elaborado pelo narrador, rebaixando cada vez mais o herói e salientando como a história do Brasil foi composta por um grande mito, o qual não tinha relação com a realidade do país:

Acabado o jantar foram ver o jardim. Era uma maravilha; não tinha nem uma flor... Certamente não se podia tomar por tal míseros beijos-de-frade, palmas-de-santa-rita, quaresmas lutulentas, manacás melancólicos e outros belos exemplares dos nossos campos e prados. Como em tudo o mais, o major era em jardinagem essencialmente nacional. Nada de rosas, de crisântemos, de magnólias — flores exóticas; as nossas terras tinham outras mais belas, mais expressivas, mais olentes, como aquelas que ele tinha ali. (BARRETO, 2008, p. 20-21)

O jardim sem flores de Quaresma pode ser uma grande metáfora que acompanhará o protagonista ao longo de toda a narrativa. É um conhecimento vazio, que a imagem não alcança o pensamento. Por conseguinte, também resta uma crítica ao embelezamento das terras brasileiras, propagadas, especialmente, nas literaturas românticas. Essa figuração da nação chama a atenção para o modo de nacionalismo que começa a ser rastreado pela literatura brasileira, que não visava representar um país bonito e idealizado. Na realidade, o propósito era exatamente narrar as feiuras, na tentativa de sensibilizar o povo para os problemas sociais inerentes ao país, na busca por uma possível mudança.

Mas perante a cena de visualização do jardim, um fato se põe à prova: Policarpo falava, Coração dos Outros concordava e se mantinha calado. Aqui o poder de quem tem o discurso e se coloca como agente do conhecimento silencia o outro. Se a constituição linguística da obra ridiculariza os sujeitos que dizem possuir o conhecimento, como é possível visualizar nas fotografias elaboradas dos médicos e tenentes, essa imagem não fica alheia a Policarpo. A zombaria não é direta, como é o caso dos outros personagens, mas perfura o tecido da obra do começo ao fim por meio da ironia discursiva, e um dos momentos mais caros a essa exposição de poder da língua ocorre depois da escritura da carta em Tupi, que o próprio personagem será alvo da manipulação do discurso, reafirmando a teoria barthesiana, ao ressaltar que: “Esse objeto em que se escreve o poder, desde toda a eternidade humana, é: a linguagem – ou, para ser mais preciso, sua expressão obrigatória: a língua.” (BARTHES, 2013, p. 12-13). Com essas imagens é importante pontuar que Quaresma, na relação com Ricardo Coração dos Outros, assume a posição de poder, do branco que possui o conhecimento e, por extensão, do descendente do colonizador, que teve a possibilidade de acessar a leitura e de construir discursos, essa é a ironia ao branco, que mesmo tentando se desvincular do processo colonizatório, das formas de opressão, os discursos de manipulação ideológica reafirmam constantemente o lugar de cada sujeito dentro da sociedade.

A partir da história do cantor de modinhas, entra em cena a imagem de Ismênia. A exemplo do retrato de Coração dos Outros, a composição da moça, ao mesmo tempo que ridícula, vem no sentido de cravar os caracteres que desnudam sua alma: “não era feia a menina, a filha do general, vizinho de Quaresma. Era até bem simpática, com a sua fisionomia de pequenos traços mal desenhados e cobertos de umas tintas de bondade.” (BARRETO, 2008, p. 23). Talvez reste apenas compaixão pela moça, que não era feia, mas também não era bonita. O que se percebe com essas descrições é uma certa

aproximação desses personagens, que alcançam o espaço do sofrimento devido às circunstâncias sociais a que são submetidos: a pobreza de Ricardo e a tristeza de Ismênia, em sua condição de mulher subordinada a um sistema, ganham o compadecimento do narrador, que apazigua suas descrições e nos leva a perceber que, antes da composição física das personagens, descreve-se a alma desses sujeitos do acontecimento estético. Esse olhar de acolhimento se sobressai especialmente quando vai se referir ao noivo da moça:

Aquele seu noivado durava há anos; o noivo, o tal Cavalcânti, estudava para dentista, um curso de dois anos, mas que ele arrastava há quatro, e Ismênia tinha sempre que responder à famosa pergunta: — "Então quando se casa?" — "Não sei... Cavalcânti forma-se para o ano e..." (BARRETO, 2008, p. 23).

A presença de ‘tal’ já indicia certa ausência da personagem, restando o recurso irônico como meio de desqualificar a arrogante posição da personagem que perseguia um cargo na saúde, na tentativa de alcançar o respeito social por meio do título de “doutor”. O lugar de fala crítico ao sistema localiza o autor, morador do subúrbio, que transitava entre os pobres e os ricos, mas que se compadecia por aqueles objetificados por uma sociedade de classes que desprezava grande parte da sociedade: a mulher, o negro, o indígena, bem como a camada pobre integravam a periferia do pensamento, eram desqualificados e reificados na voz do poder. A identificação com seu lócus e a marginalização das periferias, criando um hiato entre centro e periferia, são conteúdos centrais do olhar do romancista ao constatar a segregação populacional que padecia o Rio de Janeiro do limiar do século XX, reafirmando as desigualdades.

De outra forma, tem-se a caricatura do pai de Ismênia, o General Albernaz. As referências a essa profissão são representadas de forma rebaixada. O motivo para tal despreço encena-se por uma necessidade de os homens da capital do Rio de Janeiro para alcançar essa posição, que, na realidade, significa poder e *status*. Entretanto, carregam apenas os títulos, mas não exercem as funções. Com essa perspectiva em mente, a fotografia sai assim:

O general nada tinha de marcial, nem mesmo o uniforme que talvez não possuísse. Durante toda a sua carreira militar, não viu uma única batalha, não tivera um comando, nada fizera que tivesse relação com a sua profissão e o seu curso de artilheiro. Fora sempre ajudante-de-ordens, assistente, encarregado disso ou daquilo, escriturário, almoxarife, e era secretário do Conselho Supremo Militar, quando se reformou em general. Os seus hábitos eram de um bom chefe de seção e a sua inteligência não era muito diferente dos seus hábitos. Nada entendia de guerras, de estratégia, de tática ou de história militar; a sua sabedoria a tal respeito estava reduzida às batalhas do Paraguai, para ele

a maior e a mais extraordinária guerra de todos os tempos. (BARRETO, 2008, p. 26)

O tom das palavras evidencia a ironia do narrador ao general. Tal representação imagética devastada surge devido ao apreço ao título por esses profissionais, que minoravam os outros, pois se achavam em posição superior. Diferentemente daquilo que se viu perante os traços que compunha as outras duas personagens enunciadas acima, a narrativa denuncia que o general não fazia jus ao título que carregava, pois não exercia nem mesmo as funções do seu cargo. A crítica por meio do rebaixamento procura deslegitimar as falas de poder que a classe social procura impor aos outros cidadãos, posto a necessidade de reelaboração dos discursos para a mudança da estrutura da nação.

O altissonante título de general, que lembrava coisas sobre-humanas dos Césares, dos Turennes e dos Gustavos Adolfos, ficava mal naquele homem plácido, medíocre, bonachão cuja única preocupação era casar as cinco filhas e arranjar "pistolões" para fazer passar o filho nos exames do Colégio Militar. (BARRETO, 2008, p. 28)

Barreto, com a citação, evidencia uma das principais características de seu projeto estético, o rebaixamento das personagens na tentativa da equalização dos discursos e da vida da sociedade. A carnavalização da vida unifica público e particular, evidenciando as ilusões que o povo mantém, cada um representando um papel na luta pela sobrevivência em uma selva movida pela aparência. Tudo que separava, unifica os homens. É assim que a paisagem do Rio de Janeiro vai se compondo sob a fresta narrativa, denunciando as miserabilidades das relações entre os homens, a reificação do outro e as ideologias que alegorizam as vozes de dominação por meio da violência:

A Corte andava em apuros de dinheiro e o rei era relaxado. Não obstante os soldados remendados, tristemente montados em "pangarés" desanimados, o préstimo devia ter a sua grandeza, não por ele mesmo, mas pelas humilhantes marcas de respeito que todos tinham que dar à sua lamentável majestade. (BARRETO, 2008, p. 27-28)

A referência à carruagem do Rei Dom João VI em direção a Santa Cruz traça uma imagem devastada dos participantes do ato. A fotografia dos soldados tristes, bem como dos cavalos desanimados se contrasta com a grandiosidade da corte. As belezas e riquezas que se vinculam ao poder só servem a quem comanda; as personagens secundárias do ato vivem do sofrimento, da luta diária do ato de pagar préstimos a seu rei. Não obstante, adjetivado 'lamentável'. Entretanto, quando estão no espaço de socialização, os discursos narram grandiosidades, vangloriam a função que exercem, distanciando cada vez mais

discurso e realidade. São essas incongruências que incomodam o intelectual Barreto, levando-o à satirização dos regimes sociais.

Essa estilística pesada contrasta com a representação do subúrbio, e vai deixando, pelas páginas rabiscadas, a visão crítica do escritor. Nada é mais rico que o desenho da velha preta: “ela falava arrastando as sílabas, com um doce sorriso e um olhar vago”. (BARRETO, 2008, p. 30) O narrador parece entoar uma melodia para se referir a essa gente discriminada, apagada e desprezada do seio social. Não podemos deixar de salientar as diferentes representações das personagens do romance, que, mais uma vez, são captadas pela alma, não pelo físico. O romance de Barreto, como não era comum na época, representa a imagem dos negros como sofrendores, mas não se refere a eles como pessoas com características negativas, contrário à forma de representação da população branca, que é encenada como arrogantes. Assim, perante a presença de dois brancos, a velha apenas repete a impossibilidade de ensinar dois sujeitos legitimados para o conhecimento: um general e um major grande leitor de livros, mas nenhum exercia as funções que acompanham seus nomes; e talvez essa visão da personagem feminina esteja espelhada na fala de Cesaire (1978, p. 28) quando o escritor fala que as pessoas discriminadas passaram a carregar em si “o medo, o complexo de inferioridade, o tremor, a genuflexão, o desespero, o servilismo.” Na imagem da negra, os brancos são os colonizadores, um povo superior, pensamento reforçado tanto pelo discurso de superioridade das raças, quanto pelos títulos. Por sua vez, não se pode deixar de acentuar a ironia desses homens, considerados superiores, irem atrás de pessoas deslegitimadas no seio social: a preta velha era a antiga lavadeira da casa de Albernaz. Com isso, o romance encena a desconstrução dos discursos plenos e uma reconfiguração da arena de disputa de voz, com a delegação de fala a outros grupos constituintes da nação.

Diante disso, entra em cena mais um olhar para Quaresma. É interessante perceber que, ao longo dos outros atos, percebíamos as contradições nos atos do major por meio da ironia, que ia desmontando os seus atos. Mas chegamos a um certo ponto da narrativa em que se enuncia uma história com teor triste. Detalha-se o drama de Vicente Caleoni, pai da afilhada de Policarpo, um italiano que passou a residir no Brasil. Entretanto, em sua chegada ao Brasil, contraiu dívidas e estava jurado de morte. Com pena do sujeito, mesmo com seu espírito patriota, o major empresta dinheiro para o estrangeiro pagar as dívidas e dá força moral. Como, talvez, o leitor não fosse perceber a ironia da cena, o próprio narrador, de forma sutil, enuncia: “Inútil dizer que Quaresma não notou a

contradição entre as suas ideias patrióticas e o seu ato”. (BARRETO, 2008, p. 36), destacando que cada imagem é essencial para montar uma contradição de pensamento do protagonista e ir constituindo seu retrato, bem como ir tecendo a própria caracterização do narrador ideólogo, que mesmo perante as diversas contradições que Policarpo vem encenando, ele deixa escapar que seu herói também é um homem bom, e que seu patriotismo não é capaz de impossibilitá-lo de exercer atos humanos.

É com esse estrangeiro que Barreto narra mais uma cena cômica. Os estudos de Quaresma o levaram à representação dos costumes do povo indígena, o que vai demonstrando cada vez mais sua alienação e o distanciamento para com o meio:

Fora, pois, ao seu compadre Vicente e à sua afilhada Olga que ele recebera com o mais legítimo cerimonial guaitacás, e, se não envergara o traje de rigor de tão interessante povo, motivo não foi o não o ter. Estava até à mão, mas faltava-lhe tempo para despir-se. (BARRETO, 2008, p. 37)

É dessa forma que a ação de Quaresma encena a luta pela manutenção dos costumes, pelos resgates daquelas histórias e brincadeiras que integravam o limiar da história do país, e, portanto, reconstituir os discursos do passado de sua nação, apagados pela voz do colonizador, que impôs a sua e desmereceu a do outro, a ponto de retirá-la da biografia do país. Se por um lado, a atitude patriótica luta pelos mais pobres, pela inserção de outros discursos no meio social, por outro, não podemos deixar de salientar o papel estilístico da narração, que aumenta a proporção dos acontecimentos a ponto de torná-los ridículos, para não se perderem no núcleo narrativo.

O mesmo acontece com as personagens militares. Carregados de títulos apenas nos nomes e lutando na justiça para angariar cada vez mais, Caldas, Inocêncio, Florêncio e Sigismundo narram suas aventuras. Em meio às conversas, chega-se à tragédia doméstica de Caldas, o contra-almirante que acabou sendo esquecido, bem como não conseguiu subir de patente; ademais, nem as comissões, que eram direitos trabalhistas, o personagem conseguiu angariar. Perante a cena lamentável, o narrador romanesco não perde a oportunidade de satirizar o sistema brasileiro formado a partir dos apadrinhamentos, acentuando que, “é curiosa essa coisa das administrações militares: as comissões são merecimento, mas só se as dá aos protegidos.” A narrativa de Barreto, portanto, é tragicômica, evidencia as desgraças sociais, mas aponta como o homem é fruto dessas tragédias, em vista de anular sua unicidade, posto a necessidade de representar um

papel para se localizar em certos ambientes de convivência: os tenentes no romance nunca enfrentaram uma guerra, nunca participaram de grandes rebeliões, mas abrem o jargão para criticar os novos militares, pontuando que o Brasil se encontra perdido se for depender desses, reforçando a ironia devido à ambivalência dos discursos.

“— Como ia dizendo, continuou Sigismundo, apesar de não ser militar, eu me animo a dizer que a nossa força está muito por baixo. Onde está um Porto Alegre, um Caxias? — Não há mais, meu caro, confirmou com voz tênue o doutor Florêncio.” (BARRETO, 2008, p. 50)

Encena-se a sociedade dos grandes discursos: por sua vez, por traz da voz que ecoa se encontra o homem, pequeno, medíocre, com medo dos acontecimentos que podem suceder, e que não alcança a coragem para realizar as ações que lhe são colocadas à prova. Esse é o caso do general Bustamonte, que nunca esteve em uma guerra, mas farfalha comentários como se fizesse parte do heroísmo dela. Todo o problema do sujeito parece se recair na tentativa de reafirmação perante o outro; com isso os espíritos são sufocados, as ideias suprimidas, e o homem vai se perdendo nas grandes ilusões, na utopia do melhor, mesmo que perante tal ato sua própria alteridade seja esfacelada. Esses desnudamentos da alma dos heróis sinalizam, na inversão de papéis, a unificação entre homens, realizada por meio do rebaixamento das consciências em cena, bem como a manutenção da colonização do ser frente a uma estrutura social que os sufoca.

Outro personagem satirizado na obra pelo narrador foi o funcionário Genelício, um rapaz tranquilo, estudioso, que já na mocidade alcançou uma posição importante no Tesouro. Perseguido pelas moças casamenteiras, não perde tempo para angariar novas posições sociais, e para isso, como diria o narrador galhofeiro:

Não havia ninguém mais bajulador e submisso do que ele. Nenhum pudor, nenhuma vergonha! Enchia os chefes e os superiores de todo incenso que podia. Quando saía, remancheava, lavava três ou quatro vezes as mãos, até poder apanhar o diretor na porta. Acompanhava-o, conversava com ele sobre o serviço, dava pareceres e opiniões, criticava este ou aquele colega, e deixava-o no bonde, se o homem ia para casa. Quando entrava um ministro, fazia-se escolher como intérprete dos companheiros e deitava um discurso; nos aniversários de nascimento, era um soneto que começava sempre por — "Salve" — e acabava também por — "Salve! Três vezes Salve!". (BARRETO, 2008, 53).

Dessa forma, o leitor enfrenta nas páginas narrativas o contraste linguístico, o qual o narrador valoriza a imagem do herói, mas depois apresenta uma imagem rebaixada, salientando que todos os adjetivos empregados para descrevê-lo, na realidade, faziam

parte de um olhar irônico, em vista que era uma personagem carregada dos vícios sociais, utilizando meios tragicômicos para se reafirmar no meio social. Assim, Genelício era um copista, e mesmo que se apropriava da arte da escrita literária para ascender no meio social e publicava em jornais diariamente, ele também utilizava da oratória para ser presença nos espaços, e os títulos jamais estariam fugidios a esse ambiente de oblação. Por sua vez, mais importante que o artista a encenar estava a figura da plateia, que diante do ridículo em cena, aplaudia, colocava-o na posição de rei. Por sua vez, a beleza do rapaz era cômica e quem a sustentava eram os cargos; e o dinheiro, mais uma vez, exerce poder de atração em uma sociedade feita para casar. “Pequeno, já um tanto curvado, chupado de rosto, com um pince-nez azulado, todo ele traía a profissão, os seus gostos e hábitos. Era um escriturário.” (BARRETO, 2008, p. 54) E nesses espaços em que a performance compõe o indivíduo, para-se a narração para assistir ao Cavalcânti recitar um poema no salão, aos sons do piano, que segundo o narrador “gemia”.

Por sua vez, o enredo retorna a Quaresma. Considerado louco por seus convivas, que não compreendiam a necessidade de tanta leitura, o herói da rapsódia escreve um memorando pedindo o retorno do tupi como língua oficial do Brasil. Aqui nascem os sinais mais fortes do nacionalismo, que é o retorno ao verdadeiro povo brasileiro e que, assim como Alencar na primeira metade do século XIX, vira sua face para mais um povo esquecido e desprezado pela política segregacionista brasileira. Satirizado tanto nas primeiras leituras do requerimento na câmara:

O secretário, no meio da leitura, ria-se, discretamente; pelo fim, já ria-se o presidente, ria-se o oficial da ata, ria-se o contínuo — toda a mesa e aquela população que a cerca, riram-se da petição, largamente, querendo sempre conter o riso, havendo em alguns tão franca alegria que as lágrimas vieram. (BARRETO, 2008, p. 58)

Também, por pelo menos uma semana, era motivo de chacota nos jornais: “O açougue Quaresma; legenda: a cozinheira perguntava ao açougueiro: ‘O senhor tem língua de vaca?’ O açougueiro respondia: ‘Não, só temos língua de moça, quer?’” (BARRETO, 2008, p. 60). Se o romantismo olhava para o indígena como o herói da narrativa literária do limiar do século XIX, aqui perscruta-se o desprezo por esses cidadãos. Frutos da coisificação, apenas reafirmam o local colonial que a nação mantinha, tratando-os como animais. É desse viés que nasce as chacotas ao protagonista, ou seja, o não reconhecimento dos indígenas enquanto povo.

Frente aos dramáticos fatos que sucedem ao major, sempre muito recluso na sua intimidade, é importante ressaltar que ele se tornou uma das pessoas mais conhecidas em sua comunidade. Mas se antes já estávamos desenhando a luta dos sujeitos por popularidade, a ascensão repentina do protagonista não ficou ilesa ao olhar ferino daqueles que almejavam tal fama. Mesmo que esta fosse conquistada pela posição ridícula da personagem ao se dirigir à Câmara, havia visibilidade e seus superiores, que se colocavam no lugar de sujeitos do conhecimento, ficaram extremamente feridos, por não serem eles a estar nas capas dos jornais. Diante disso, observamos duas tendências: primeiramente aquela relacionada ao poder da palavra, da linguagem, ela pode causar revoluções, guerras, conflitos. Por outro lado, entra em debate a questão de quem tem legitimidade para manejar essa arte das comunicações, e no caso Quaresma não era esse sujeito, pois não possuía o curso universitário, como era o caso de seus superiores. Assim Barreto reafirma as desigualdades sociais, os silenciamentos de voz, marginalizando os pensamentos de certas classes sociais.

Frente a isso, Quaresma se tornou motivo de riso da população local, sendo minorado pelos cidadãos que possuíam diploma. Dessa forma, para melhor compreender a situação do protagonista, recorreremos a Bakhtin (2010, p. 67) que salienta que a “verdade sobre o homem na boca dos outros, não dirigida a ele por diálogo, ou seja, uma verdade à *revelia*, transforma-se em *mentira* que o humilha e mortifica caso esta lhe afete o ‘santuário’, isto é, ‘o homem no homem’”. A narrativa, nesse sentido, revela o preconceito de outros personagens com o conhecimento sem diplomas, que era o caso do protagonista. Genelício, que lutava para terminar uma faculdade de Direito, tinha o direito à fala; quem tinha formação universitária também lhe era garantido o poder das palavras, mas a um secretário sem formação universitária, só poderia restar em loucura.

A brusca popularidade de Quaresma, o seu sucesso e nomeada efêmera irritaram os seus colegas e superiores. Já se viu! dizia o secretário. Este tolo dirigir-se ao Congresso e propor alguma coisa! Pretensioso! O diretor, ao passar pela secretaria, olhava-o de soslaio e sentia que o regulamento não cogitasse do caso para lhe infligir uma censura. O colega arquivista era o menos terrível, mas chamou-o logo de doido. (BARRETO, 2008, p. 62)

Nada mais certo para o nacionalista. A língua é uma das determinantes do conceito de nação, ela que unifica um povo, dá unidade identitária a uma comunidade. O Brasil, desde o descobrimento e os primeiros movimentos de catequização indígena, tinha a língua portuguesa como própria de seu país. Quaresma mexeu com essa ordem, pois reconhecia que, para a construção de uma comunidade nacionalista, antes de tudo era

necessário retornar às origens do próprio país, que diferentemente do que acreditava o restante do corpo social, visto seus olhares para a metrópole, respaldava-se na língua indígena, dos primeiros habitantes. Por sua vez, não se atentou para um simples detalhe:

Procedente nas suas raízes, da Filosofia e da escola histórica alemãs oitocentistas, houve no século XX um reconhecimento categórico de que a linguagem está no centro de toda a atividade humana. Sabe-se hoje que, sendo ela produzida pelo complexo jogo de relações que os homens estabelecem entre si e com a realidade, ela passou também a ser, a partir do próprio momento de sua constituição, um elemento modelador desse mesmo conjunto de relações. A linguagem se torna, dessa forma, como que um elemento praticamente invisível de sobredeterminação da experiência humana, muito embora ela tenha uma existência concreta e onímoda. (SEVCENKO, 2003, p. 27)

Portanto, Quaresma, ao propor um novo meio de comunicação, além de se colocar como frente de poder, mexeu com a engrenagem que se localizou no Brasil no limiar de sua colonização, ferindo os ideais de uma gente que se diria integrante dessa nação europeia e detentora do conhecimento. Dessa forma, ao mesmo tempo que buscava a origem nacional de seu país nos habitantes nativos, confrontava um povo que também relutava pelo seu ideal de nação, que era a nação europeia. Essa dissonância é que provocou a criação de duas engrenagens sociais antagônicas e, por conseguinte, conflitos no seio da obra.

Mas se era pouco, a desatenção conduziu o major a mais uma distração: dessa vez, escrever um ofício em tupi. Desenhada pela comicidade, a cena se exacerba quando o chefe do protagonista se dirige a ele colocando em pauta sua moral ferida pela malandragem de um funcionário. Nada é mais ridículo do que a voz do diretor pontuando que uma de suas grandes ações foi a escritura de um conto para um jornal colegial.

O diretor levantou-se da cadeira, com os lábios brancos e a mão levantada à altura da cabeça. Tinha sido ofendido três vezes: na sua honra individual, na honra de sua casta e na do estabelecimento de ensino que frequentara, a escola da Praia Vermelha, o primeiro estabelecimento científico do mundo. Além disso escrevera no Pritaneu, a revista da escola, um conto — "A Saudade" — produção muito elogiada pelos colegas. (BARRETO, 2008, p. 70)

Desde a explicitação do pertencimento a uma casta até a defesa de que a escola da Praia Vermelha seja “o primeiro estabelecimento científico do mundo”, vê-se a ironia com que o narrador trata o personagem em questão e a pequenez de sua posição e de seus feitos científicos. Desse modo o narrador vai aos últimos limites de satirização, exacerbando cada vez os traços ridículos das personagens, visando provar sua ideia, que era, especialmente, de uma sociedade ridícula, compondo-se de poucas imagens que o faz

ainda ter amor à sua pátria. Ao mesmo tempo, enuncia o apreço por seu herói, pois reconhecia um ideal de humanidade em sua luta, que talvez seja apenas a luta do escritor da rapsódia, ao perceber a desatenção do governo com a população local, e o olhar voltado para o estrangeiro.

Após a escritura no jornal pedindo a adesão do Tupi como língua oficial, bem como a escritura do ofício em tupi, o major foi recluso no hospício. Esse local, que percorre várias obras do romancista, bem como sua própria vida, é mais que simplesmente a necessidade de demonstrar a catástrofe imersa nesses lugares. A desumanidade a qual os seres humanos deixados ali são submetidos percorrem a animalidade, não restando nenhum tipo de respeito. É importante pontuar que várias obras de Barreto retratam personagens no ambiente do hospício. *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, *Clara dos Anjos* e *Cemitério dos vivos* dimensionam o viver no enclausuramento do hospício, aprofundando a crítica constante do escritor que frequentou aquele espaço por três vezes e pôde conviver com a desumanização humana.

Saindo do ambiente sombrio, ao leitor fica a interrogação da melhora do herói. Foi assim que encontramos Quaresma no Sossego, ou seja, em uma grande residência no campo. A respeito da pergunta, o narrador galhofeiro nos diz que não sabe, e deixa que o leitor tire suas conclusões a partir dos novos acontecimentos, reafirmando a posição dialógica e não concludente do herói: o leitor assiste as ações de Quaresma, não apenas escuta a voz autoritária, determinando-o.

Não havia três meses que viera habitar aquela casa, naquele ermo lugar, a duas horas do Rio, por estrada de ferro, após ter passado seis meses no hospício da Praia das Saudades. Saíra curado? Quem sabe lá? Parecia; não delirava e os seus gestos e propósitos eram de homem comum embora, sob tal aparência, se pudesse sempre crer que não se lhe despedira de todo, já não se dirá a loucura, mas o sonho que cevara durante tantos anos. (BARRETO, 2008, p. 90).

Diante dessas considerações, mergulhamos nas aventuras de Quaresma no Sossego, mas é importante frisar que o protagonista, mesmo sofrendo no hospício, não esqueceu a luta para a formulação de sua teoria acerca das maravilhas do Brasil. Se culturalmente não foi possível salvar o povo brasileiro, se a língua também não lhe permitiu o ato, o herói recorreu à natureza, aquela detentora de todos os frutos, flores e árvores, ambiente suficiente para satisfazer as necessidades de sua população. Essa era mais uma imaginação possível do herói, retirada das páginas mais profundas dos livros, dos manuais, dos dicionários, ou seja, das leituras descuidadas e pouco reflexivas do Major formuladas no mito da formação da nação.

O que nos chama a atenção, nesse capítulo, são as contradições entre a paisagem criada pela personagem, especialmente quando denomina sua nova estalagem de Sossego, e a relação concreta estilisticamente representada. A comicidade da cena refere-se ao desencontro entre o significante e o significado, o real e o imaginário: ao ler o título, o leitor espera uma transformação na vida do protagonista, por sua vez, as descrições da rapsódia traduzem o nefasto, o feio; essas sensações antagônicas se dão por meio da concretude linguística mesclada à ironia que percorre a vida de Quaresma, que provocam o sorriso. “O capim e o mato cobriam as suas terras. As laranjeiras, os abacateiros, as mangueiras estavam sujos, cheios de galhos mortos, e cobertos de uma medusina cabeleira de erva-de-passarinho”. (BARRETO, 2008, p. 95) Essa ambientação, que se assemelha àquela do jardim de sua casa, de um espaço caótico, não representa o bosque do olhar de Quaresma, na realidade, registram-se feiuras, fazendo do tecido romanesco arena de antagonismos.

Inferre-se, portanto, que a poética de *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, que retorna aos ideais românticos e celebra a terra natal, tem em seu construto também uma crítica a esse ideário imaginário de nação. Se por um lado o romantismo exaltava a terra para construir uma ideia de nação, e celebra belezas que não fazem parte do território nacional; Barreto se apega a essas imagens, que vêm pela ótica de construção nacional do protagonista, e as estiliza: por meio da ironia constrói um novo material de representação literária, trazendo ao centro da obra a estética da beleza sob os panos da feiura, pois ele é que representa a verdadeira paisagem do país, tanto na desatenção do Estado, quanto no pensamento do corpo social.

Frente às maravilhas enunciadas por Quaresma da nova morada, nosso herói encara a labuta como se estivesse saindo de sua residência para trabalhar em seu escritório, no arsenal, que ficava dentro de um prédio e exercia a profissão sentado em uma cadeira. O sol dava as boas-vindas ao novo conviva e Anastácio, o empregado, frestava a cena, encabulado:

Era de vê-lo, coberto com um chapéu de palha de coco, atracado a um grande enxadão de cabo nodoso, ele, muito pequeno, míope, a dar golpes sobre golpes para arrancar um teimoso pé de guaximba. A sua enxada mais parecia uma draga, um escavador, que um pequeno instrumento agrícola. Anastácio, junto ao patrão, olhava-o com piedade e espanto. Por gosto andar naquele sol a capinar sem saber?... Há cada coisa neste mundo! (BARRETO, 2008, p. 96)

Com isso, narra-se a contradição entre a beleza do sol e a realidade de quem trabalha naquele ambiente. Suado, não aguentando mais o sofrimento proporcionado pela

brutalidade da roça, o qual não é acostumado, Quaresma é contemplado por seu empregado, que observando os modos burgueses de seu patrão, sente dó, pede para ele largar o trabalho, mas não é atendido, e o tempo até chora, com tanta força e garra desprendida ao relento. Nas palavras de Figueiredo (1998),

a relação entre o esforço despendido e o efeito obtido marca uma desproporção que caracteriza o ridículo risível, realizado no texto sob a forma de caricatura verbal. Esta apreende o característico nas atitudes e o que sintetiza as ações de Quaresma, portanto, é a desproporção, o deslocamento. Depois de árdua batalha de adequação, em pleno sol de meio-dia, as primeiras contradições entre seu referencial teórico e a realidade parecem anunciar-se em seu espírito. (p. 76)

Nesse desencontro entre o senhor dos livros e as ferramentas do trabalho artesanal, Anastácio procurava ensinar seu patrão a arte da lavoura; mas se o leitor achou que a empreitada era fácil, até o bem-te-vi não aguentou e deixou seu sorriso ao novo habitante, exacerbando, assim, o caráter tragicômico da narrativa.

O flange batia na erva, a enxada saltava e ouvia-se um pássaro ao alto soltar uma piada irônica: bem-te-vi! O major enfurecia-se, tentava outra vez, fatigava-se, suave, enchia-se de raiva e batia com toda a força; e houve várias vezes que a enxada, batendo em falso, escapando ao chão, fê-lo perder o equilíbrio, cair, e beijar a terra, mãe dos frutos e dos homens. O pince-nez saltava, partia-se de encontro a um seixo. (BARRETO, 2008, p. 96)

Mas mesmo perante a lamentável cena, Policarpo não desanimou, pois era necessário aprender a conviver com a terra, aquela que dava sustento à nação. Com isso, “havia em Policarpo um entusiasmo sincero, entusiasmo de ideólogo que quer pôr em prática a sua ideia”. O Brasil era autossuficiente, a terra proporcionava todos os frutos necessários para o homem sobreviver; e com esse pensamento as contradições vão se alargando, a desproporção entre o narrado e o vivido afastava ação e pensamento, o que também inseria no seio da obra o tragicômico cada vez mais latente. Logo, para facilitar o trabalho, o herói da rapsódia compra vários instrumentos: “Encomendou livros nacionais, franceses, portugueses; comprou termômetros, barômetros, pluviômetros, higrômetros, anemômetros. Vieram estes e foram arrumados e colocados convenientemente.” E nesses instrumentos, mais uma vez, há a inserção de artefatos estrangeiros, os quais contrariam o ideal de nacionalidade pregado no discurso do protagonista.

Para aumentar cada vez mais a ambiguidade do título do capítulo, as formigas entram em cena na narrativa. Quanto mais Quaresma tentava vencê-las, mas era vencido.

E o “Sossego” se fragmentava na vida do pobre funcionário, que fracassa até na idealização de uma sociedade harmoniosa no campo, sendo obstruído pela política local, reafirmando uma sociedade constituída por vários centros de poderes, localizados em cada parte da nação.

Abriu a porta; nada viu. lá procurar nos cantos, quando sentiu uma ferroadada no peito do pé. Quase gritou. Abaixou a vela para ver melhor e deu com uma enorme saúva agarrada com toda a fúria à sua pele magra. Descobriu a origem da bulha. Eram formigas que, por um buraco no assoalho, lhe tinham invadido a despensa e carregavam as suas reservas de milho e feijão, cujos recipientes tinham sido deixados abertos por inadvertência. O chão estava negro, e carregadas com os grãos, elas, em pelotões cerrados, mergulhavam no solo em busca da sua cidade subterrânea. (BARRETO, 2008, p. 136)

Frente à cena, percebe-se, ironicamente, que o cidadão do campo era roubado, não só pelo Estado e os altos impostos cobrados, mas até os insetos se infiltravam na vida difícil dessas pessoas. A imagem de ociosidade levada às pessoas da roça é desconstruída, apontando a desatenção do Estado com o povo, bem como o discurso opressivo da população das cidades, que acreditavam que a vida na roça era fácil, mas as pessoas que habitavam esses espaços é que não trabalhavam para ter uma vida melhor.

Ademais, institucionalizando sua crítica no seio da obra, o narrador constrói uma imagem dos opressores dos cidadãos do campo de forma devastada, o que representava a arrogância do coronelismo. Mesmo perante o título que carregavam, o rebaixamento selava os graus de igualdade entre os homens e os convocava ao gesto animalesco da necessidade do pão diário para encher a barriga, constituindo um ritual carnalizado do homem. É assim que o leitor se depara com o Tenente Antonino Dutra, primeiro visitante da casa de Quaresma na sua mudança para o campo.

O desconhecido entrou e sentou-se. Era um tipo comum, mas o que havia nele de estranho, era a gordura. Não era desmedida ou grotesca, mas tinha um aspecto desonesto. Parecia que a fizera de repente e comia, a mais não poder, com medo de a perder de um dia para outro. Era assim como a de um lagarto que entesoura enxúndia para o inverno ingrato. (BARRETO, 2008, p. 99).

A zombaria é que deflagra a cena. Comparado ao animal, o homem, político local, detentor dos maiores poderes da pequena comunidade, segue o ritual de representação já exibida dos detentores do poder: quando o narrador enuncia que a gordura da personagem era desonesta, mais uma vez fotografa a alma do sujeito, parte do caráter para chegar ao externo. Essas referências ganham sentido quando Dutra, logo após a negação de Quaresma em não o apoiar nas políticas, cobra incisivos impostos, reafirmando seu poder,

gerado pela corrupção, ou mesmo representativo do voto de cabresto, que obrigava as famílias a votarem nos candidatos não por afetividade a suas ideias políticas, mas pela chantagem.

Ademais, a ideia pitoresca de uma população feliz que reside no campo, de uma paisagem bela também entra em confronto com a realidade: é na voz da personagem Olga que o estranhamento se concretiza – avista-se pessoas pobres, com semblantes tristes e doentes, além de residências feias. Ademais, a noção que a sociedade pregava desses habitantes, que na maioria das vezes moravam em sapês, é que eram preguiçosos, não trabalhavam, o que, na realidade, é mais um confronto com a traumática vida de Quaresma e daqueles que trabalham sob sol e chuva, diariamente, em busca da sobrevivência. A comunidade imaginada ganha território nessas representações ilusórias da vida, reforçadas pelas distorções ideológicas como fontes únicas de conhecimento.

Policarpo acreditava realmente no poder da linguagem enquanto construção da nação. Mesmo perante as dificuldades já enfrentadas, a ida ao asilo devido à escritura de carta pedindo a volta do Tupi, agora ele escreve carta a Floriano Peixoto com estratégias para o Brasil crescer. Tal ato é tão desvalorizado pelo ditador que até rasga, na frente de Quaresma, seu papel para escrever um bilhete a outrem. As ilusões perdidas parecem mediar as relações e a vida do protagonista. É importante observar nessa cena mais uma contradição: Policarpo vê Floriano como uma figura política cruel e paterna, mas essas características não o fazem se afastar, enquanto grande leitor de livros, pensador da cultura do Brasil, do novo presidente do Brasil; na realidade, causa-lhe admiração. Isso revela a natureza contraditória do humano, bem como a alienação a um sistema que leva o homem a se aproximar da crueldade, e certamente tal ato se justifique porque o outro representa poder.

Uns trapos de positivismo se tinham colado naquelas inteligências e uma religiosidade especial brotara-lhes no sentimento, transformando a autoridade, especialmente Floriano e vagamente a República, em artigo de fé, em feitiço, em ídolo mexicano, em cujo altar todas as violências e crimes eram oblatas dignas e oferendas úteis para a sua satisfação e eternidade. (BARRETO, 2008, p. 174)

O sentimento nacional é o que rege o ato e não permite o olhar crítico para os acontecimentos que estão visíveis no seio da sociedade. Policarpo contempla toda as características que distanciam o ditador dos atos éticos, mas isso é apenas um impulso cada vez maior à admiração. É importante salientar aqui mais uma diferença com relação a Olga, uma personagem reflexiva e pensante, que não está presa às ideologias dos livros,

mas que faz do manual um modo de reflexão ao mundo vivido. Esse olhar para a mulher coloca em cena mais uma bandeira de Lima Barreto, que menospreza durante toda a narrativa a visão do masculino, e leva o conhecimento à voz feminina.

Era vulgar e desoladora. O bigode caído; o lábio inferior pendente e mole a que se agarrava uma grande "mosca", os traços flácidos e grosseiros; não havia nem o desenho do queixo ou olhar que fosse próprio, que revelasse algum dote superior. Era um olhar mortiço, redondo, pobre de expressões, a não ser de tristeza que não lhe era individual, mas nativa, de raça; e todo ele era gelatinoso — parecia não ter nervos. Não quis o major ver em tais sinais nada que lhe denotasse o caráter, a inteligência e o temperamento. Essas coisas não vogam, disse ele de si para si. (BARRETO, 2008, p. 174).

Ademais, em contraposição ao nacionalismo de Quaresma, é necessário situar a posição dos outros personagens. O que se percebe ao longo do romance não é a valorização à pátria estrangeira, na realidade, cada cidadão busca se manter na engrenagem social, lutando pela manutenção de seus bens, de sua vida e dos prestígios adquiridos ao longo da vida. O que se tem, na realidade, é o individualismo, que tanto se utiliza do discurso opressor para não dividir em tons de igualdade as riquezas do país, quanto para manter seus bens. É esse sistema de poder que fortalece as desigualdades sociais.

A precisão linguística é algo a ser comentado como recurso discursivo provocador da ironia. O tom empregado nas palavras, a seleção de determinados vocabulários, alguns às vezes que poderiam passar despercebidos, é que vão deixando a marca do narrador galhofeiro, que por simples palavras vai diminuindo seu protagonista, o qual não vemos literalmente um desapego, mas um afeto, uma compaixão por sua loucura. Nessa fresta, então, expressões como: podia levar um trem de vida superior (p. 09), esquisito subsecretário e nota ferida (p. 10), sofrivelmente (p. 13), curiosa (p. 18), piedoso dever (p. 72), entre tantas outras, contribuem para a representação de um discurso galhofeiro marcado pelas ambiguidades e contradições discursivas, como uma espécie de ironia à vida da comunidade carioca do limiar do século XX.

Essa postura específica nas questões que concernem às relações existentes entre o eu e o mundo, a negação do caráter sério ou objetivo do mundo exterior e, conseqüentemente, a afirmação do poder criativo do sujeito pensante, o nascimento da situação irônica como um deslocamento entre o real e o imaginário, a lúcida intencionalidade do ironista que tende a tornar-se um observador crítico, a máscara do poeta que guarda uma certa transparência, diferenciando-se radicalmente do mentiroso ou do hipócrita, são alguns dos componentes de uma postura poética em que a ruptura da ilusão constitui o eixo central das relações que se estabelecem entre o produtor, a obra e o receptor. (32)

Ao longo do romance, encena-se uma linguagem de despreço às ideologias de dominação impostas pelo colonizador, exacerbada na caricatura de um personagem, que mascarado pelo exagero dos sentimentos ligados ao local, metaforiza uma grande crítica ao distanciamento que possibilita no humano a xenofobia e escraviza os sujeitos a um *modus operandi* singular, desenhado pela voz do poder, que não abre espaço à ascensão do diferente, e afasta, de seu seio, diversificados modos culturais oriundos da formação plural do Brasil. “O poder simbólico como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, portanto, o mundo.” (Bourdieu, 2011, p. 14) Em linhas gerais, quando o narrador põe em cena as contradições brasileiras, procura, com isso, comprovar uma ideia de uma nação que menospreza o conhecimento. Logo, retornando a Anderson e pensando as comunidades imaginadas do país, está patente nas ações de Policarpo como a história dos livros lidos pelo personagem se distanciam da vida do sujeito comum. As ações do protagonista se distanciam claramente da realidade em que faz parte; esse modo de vida provoca um choque entre os indivíduos, que recebem o estranho com o afastamento e a opressão.

É patente que estamos em um território no qual o artista da palavra tem que lutar constantemente contra as velhas projeções de escrita. Lima Barreto esteve sempre nesse abismo das normas gramaticais, lutando contra o arcaísmo linguístico e procurando, com esse ato ético, unir a estética da vida com a da arte. Já é fato explícito que suas obras estavam totalmente vinculadas às minorias sociais, com isso o artista não escrevia para uma elite que já tinha um vocabulário pronto, mas para os poucos escolarizados. Dessa forma, suas obras rastreavam a linguagem do cotidiano; logo conteúdo e forma engajavam-se, buscando cumprir o grande objetivo de reprodução da realidade. “Acusado de praticar erros gramaticais em suas edições baratas e sem cuidado, alegou sempre, em seu favor, afastar-se propositadamente do formalismo, dando à sua literatura uma oralidade aproximada ao espetáculo por ele observado nas ruas que percorria diariamente.” (SCHWARCZ, 2010, p. 16) Perante essas considerações, *Triste Fim de Policarpo Quaresma* é apenas mais uma obra que se choca com o tempo representado, colocando o pincel da responsabilidade como norteador do enredo romanesco. Como diria Silva (1997, p. 16),

o autor apresenta ao longo da narrativa vários jogos dialéticos, em que o mais evidente corresponde à trajetória de Policarpo Quaresma, a qual passa de um ufanismo exacerbado e inconsequente, à condição de equilíbrio, maturidade e consciência da realidade circundante social e politicamente, onde descobrir o

Brasil significa descobrir a si mesmo, possibilitando, dessa forma, a instauração de uma visão de mundo.

Barreto denuncia em seu romance que a colonização do ser está articulada tanto à economia, à religião, à sexualidade, à cor, à cultura, entre tantos modos de subordinação de uma gente à outra. Não por acaso, mesmo que se reconheça a nobreza da ação do herói, ele também serve enquanto motivo de especulação e composição irônica, visto suas ações serem ridículas. Tal objetivo parte do pressuposto de sua classe, que mesmo não integrando a grande elite, é parte de comunidades de certo poder aquisitivo e, frente a isso, de poder sobre o outro, especialmente pela propriedade do discurso.

Compreender o mundo como uma ambiguidade, como diria Milan Kundera (2016), é o que a arte propõe. Barreto procurou, ao longo de suas obras, mostrar o hiato entre o ideal e a realidade e, com isso, criticar as práticas ideológicas em sua sociedade. Ademais, colocou em cena tantos sujeitos silenciados pela história, o que provocou a criação de obras críticas, mas também satíricas, criando um mecanismo para chamar a atenção do leitor, que, ao mesmo tempo que ri das cenas caricatas da vida, reflete acerca dos acontecimentos que perpassam seu cotidiano. Em essência, a “literatura, impondo-nos uma consciência dramática da linguagem, renova essas reações habituais, tornando os objetos mais perceptíveis (EAGLETON, p. 05) Assim enxergamos o processo estético de Afonso Henriques de Lima Barreto, escritor negro do início do século XX.

4.0 Leite Derramado: a cidade, o herói, a vida em tempos de romance polifônico

4.1 Leite Derramado: nacionalismo e colonização

Já gozei de boa vida
 Tinha até meu bangalô
 Cobertor, comida Roupa lavada
 Vida veio e me levou
 Fui eu mesmo alforriado
 Pela mão do Imperador
 Tive terra, arado
 Cavalo e brida
 Vida veio e me levou ¹²

Chico Buarque escreve “O velho Francisco” em 1987. A canção parece um prenúncio do romance que iria escrever. Naquela relata-se as lamúrias de um velho que canta as belezas da vida que teve, mas que a vida chegou e levou tudo; no momento da enunciação, ele é mais um habitante dos leitos de hospital, sonhando com a tão esperada visita de uma amada. A história pode ser apenas uma grande ficção, uma forma de apaziguamento da degradação da vida. Tal discurso não está distante do rascunhada em *Leite Derramado*: no romance, a narração dos fatos da vida do narrador-protagonista, que vão e voltam numa circularidade infinita, pode ser apenas mais um *modus vivendi*, maneira que o protagonista encontrou para continuar vivendo; para aguentar os problemas existentes.

Leite Derramado é construído com os estilhaços da história. Sua narração, que visa reencenar acontecimentos históricos brasileiros não narrados na história oficial, traceja os caminhos daquilo que Antônio R. Esteves determinou como novo romance histórico brasileiro. A narrativa navega pelas vertentes da dominação do branco estrangeiro sobre o nativo e o negro, e assim como assinalou Santiago Castro Gomes, perscruta o processo de colonialidade, constituindo, assim, vários dispositivos de poder

¹² Buarque, Chico. O velho Francisco. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/chico-buarque/86019/>. Acesso em 16/02/ 2019.

que reencenam um pouco da história do país, bem como sua relação com a Europa, simbolizada na narrativa pela nação francesa. Para o pesquisador, criou-se dispositivos para a separação dos povos: “colonizador *versus* colonizado, centro *versus* periferia, Europa *versus* América Latina, desenvolvimento *versus* subdesenvolvimento, opressor *versus* oprimido, etc.” Esses indícios textuais podem ser observados com a representação da nação francesa, das famílias tradicionais brasileiras, da insurgência da mulher angariando espaços de poder, do negro localizado na sociedade que se formou a partir de um conceito de raça, e ainda temos falas sobre homossexuais, bem como a presença da igreja como mais uma fonte do poder, posicionando a obra como espaço de crítica social, bem como visibilização de classes sociais subalternizadas ao longo da formação do país.

Quando nos defrontamos com esses variados discursos e pensamos que é uma escritura que rasura o surgimento do Brasil, não simplesmente podemos aplaudir a inserção dos diversos vocabulários na arena da fala, é preciso, sempre, salientar que não estamos falando, assim como enfatizamos em Barreto - em que essas outras vozes ainda estavam engatinhado em nome da liberdade da língua -, que falamos de um autor do século XXI, que assim como diversos autores de seu tempo, encena as configurações sociais do momento de escritura. Ou seja, Chico, nessa obra, cumpre o papel do intelectual que, conhecedor dos fatos que narraram o passado colonial brasileiro, questiona os rastros discursivos em nome da composição de um outro discurso acerca da formação da nação. Por sua vez, de suas palavras não saem a resposta que o leitor poderia perscrutar: os vazios da linguagem dão abertura a uma construção estilística individual, marcando, com isso, o inacabamento como processo estético-romanesco necessário para o advento da polêmica, bem como para a construção dialógica narrativa.

A escritura de Buarque, portanto, desdobra-se, muitas vezes, em diferentes versões. O leitor, preso no labirinto de ideias de uma memória esfacelada, procura montar o quebra-cabeça, nem sempre encontrando uma solução possível. Por sua vez, essas lacunas que procuram ganhar corpo representam apenas a busca de uma história que também quer se repetir, mas a linguagem não dá conta do pensamento. O narrador carrega em sua linhagem familiar a obrigação de manter essa história, repetir o discurso oficial de uma classe social voltada para o estrangeiro, que fala francês, que possui grandes propriedades de pessoas escravizadas a seu serviço, reafirmando um imaginário nacional de supremacia de poder de um povo sobre o outro. Entretanto, a narração da história por meio de apagamento e silenciamentos de vozes não cabe mais na estruturação do país: eis

a impossibilidade da voz do narrador de comunicar, eis a televisão que o sufoca, restando ao quarto de hospital apenas os gemidos de um doente, com ideologias que estão sendo sufocadas com a reestruturação de discurso.

Tais indícios textuais estão simbolizados no insistente pedido de Eulálio à enfermeira: é necessário que alguém escreva suas memórias, suas histórias, para não se perderem e para que se mantenha como discurso de verdade, tentando reafirmar as ideologias dominantes, a partir do momento em que salienta variadas vezes o poder de sua família sobre o povo. Para Perez (2017, p. 210),

As memórias, enquanto gênero literário, se aproximam do romance, pois cada texto inaugura traços novos e específicos de acordo com o material que o discurso narrativo oferece. Em outras palavras, a narrativa memorialista trabalha com lembranças exclusivas de um sujeito ou de um personagem que, ao deixá-las por escrito, assegura a transmissibilidade. A memória é a garantia da identidade.

Com isso, para a autora, a narrativa memorialística é desconstruída no romance de Buarque, uma vez que a personagem vai perdendo suas memórias e não consegue tecer um enredo coeso de ideias. Esses gestos, portanto, ganham forma a partir do momento que Eulálio perde o pai, que era sua identificação, tanto enquanto o patrono, bem como representava o capital que o sustentava. Esse declínio se exacerba com a perda da esposa, símbolo maior da obra e que, às vezes, pode ser lida, inclusive, como a grande personagem do romance, pois toda a narração dos fatos se desdobra em cima da existência da mulher. Ademais, com o passar dos anos, perde a mãe, que legava a ele uma herança, e assim, em meio a outros fracassos, como a perda dos bens materiais, vai ao declínio.

Na narrativa de Eulálio, o primeiro intertexto com a história surge antes mesmo de seus antepassados chegarem ao Brasil. Pela voz do narrador, sua herança é portuguesa, faz parte dos colonizadores do Brasil. Esse aspecto, o qual assinalará ao longo do corpo textual um hiato com nação colonizada, possibilitará os diversos preconceitos com os cidadãos brasileiros e sua cultura miscigenada. Sua família, mesmo vivendo longos anos no Brasil, não se identifica com o solo local, sua origem os obriga à comunicação em francês, com o objetivo de não perder os laços estrangeiros, bem como representar o símbolo de modernidade do país, mas na realidade reafirma apenas a manutenção da sociedade brasileira no colonialismo.

Então começo a recapitular as origens mais longínquas da minha família, e em mil quatrocentos e lá vai fumaça há registro de um doutor Eulálio Ximenez d'Assumpção, alquimista e médico particular de dom Manuel I. Venho

descendo sem pressa até o limiar do século XX, mas antes de entrar na minha vida propriamente, faço questão de remontar aos meus ancestrais por parte de mãe, com caçadores de índios num ramo paulista, num outro guerreiros escoceses do clã dos McKenzie. (BUARQUE, 2009, p. 184)

Dessa forma, a herança de cidadãos portugueses se reafirma ao relatar que seu trisavô acompanhou a corte em sua chegada ao Brasil. “Ninguém vai querer saber se porventura meu trisavô desembarcou no Brasil com a corte portuguesa. De nada adianta me gabar de ele ter sido confidente de dona Maria Louca, se aqui ninguém faz ideia de quem foi essa rainha.” (BUARQUE, 2009, p. 50) Perante esses aspectos, e pensando a constituição do Brasil-Colônia, bem como sua integração ao solo latino, é preciso pensar como que se deu o contato entre colonizado e colonizador. Albert Memmi (2007, pgs. 41, 42) relata-nos que o colonizador navegou para as colônias em busca de estabilidade, pois sabia que em sua nova morada haveria empregos e uma população pronta para assisti-lo em suas necessidades. Esse imaginário social, criado a partir do surgimento das ciências humanas, determinava a superioridade de uma nação sobre a outra, e era reafirmado, especialmente, a partir da cor.

Ele se encontra sobre o prato de uma balança em cujo o outro prato está o colonizado. Se seu nível de vida é elevado, é porque o do colonizado é baixo; se pode se beneficiar de uma mão de obra, de uma criadagem numerosa e pouco exigente, é porque o colonizado é explorável à vontade e não é protegido pelas leis da colônia; se obtém tão facilmente postos administrativos, é porque estes lhe são reservados e o colonizado é deles excluído. Quanto mais ele respira à vontade, mais o colonizado sufoca.

Frente a essas palavras, ressaltamos que Eulálio é fruto da estabilidade gerada pelo trabalho escravo. Dessa forma, sua família era uma das difusoras do discurso oficial e, por extensão, de poder. Na engrenagem historiográfica detém os mais altos cargos, desde a presença em Portugal até as posições políticas do limiar do século XX: “avô foi um figurão do Império, grão-maçom e abolicionista radical, queria mandar todos os pretos brasileiros de volta para a África, mas não deu certo. (Buarque, 2009, p. 15). O homem era comensal de Dom Pedro I, com isso, tinha o poder nas mãos, associava-se aos cidadãos da corte, representando, assim, de certa forma, a corte portuguesa, estabelecendo uma clivagem enorme com a população local. Com isso, a imagem do colonizador que maltratava seus escravos chega na estilística na referência ao chicote, que representava o poder do dominador sobre os dominados, seja esse dominado os negros que trabalhavam em sua residência, seja as mulheres que frequentavam suas noites de orgia.

Ele um dia me exibiu a peça, a correia trançada de couro de antílope, a flor-de-lis no cabo. É um chicote fora de uso, uma relíquia familiar que ele herdou do

pai, meu avô Eulálio. Mas assim que voltar da Europa, se ouvir falar que deram na cabeça do filho, vai distribuir chibatadas às cegas por aí. Vai açoítá-los todos, não importa se homem ou mulher, vai soltar o azorrague em vocês como meu avô no velho Balbino. (BUARQUE, 2009, p. 102)

Por sua vez, é necessário ressaltar que, mesmo mantendo a herança portuguesa, os pais de Eulálio nasceram no Brasil, e o protagonista também. Com isso, suas identidades estavam em constante interação com os integrantes do espaço, sejam eles negros, indígenas, ou outros estrangeiros que aqui se aportaram. Logo, integravam o processo da miscigenação, tanto nas relações conjugais com outras etnias, quanto no vocabulário compartilhado, que sofreu grandes transformações com a interação com a cultura indígena e negra. Sem esquecermos, é claro, dos aspectos culturais que, aos poucos, iam se misturando e reafirmando a hibridação e a formação da sociedade brasileira que conhecemos hoje, constituída por vários povos. Quando o pai entra em cena, a narrativa está situada no final do século XIX e início do século XX, em que a libertação dos escravos já era realidade, o Brasil era uma república; e como vem assinalando, seu pai, homem de importância na configuração social do Brasil, faz parte dos republicanos.

Saiba o doutor que meu pai foi um republicano de primeira hora, íntimo de presidentes, sua morte brutal foi divulgada até em jornais da Europa, onde desfrutava imenso prestígio e intermediava comércio de café. Tinha negócios com amieiros da França, amigos graúdos em Paris, e na virada do século, ainda muito jovem, fez sociedade com empresários ingleses. Espírito prático, foi parceiro dos ingleses na Manaus Harbour, e não na aventura africana de seu pai, igualmente vítima de ciúmes e maledicências. Fique sabendo que meu avô já nasceu muito rico, não iria macular seu nome por se locupletar com dinheiro público. Mas com o fim do Império, teve de buscar asilo em Londres, onde morreu amargurado.

Mesmo perante as glórias, a importância da família, que é lembrada sob os feitos de ser integrante do grupo colonizador, e que essa referência, segundo o narrador, é algo que engrandece sua herança, as mortes trágicas começam a intermediar as relações. Seu avô, ainda que tivesse importância na política do Brasil, teve que se exilar para não ser morto. O motivo, o envolvimento com uma mulher casada. Essa imagem de pessoas adúlteras é como se fosse parte da biografia do próprio país. Colocando a mulher no espaço de propriedade do homem, a qual após o casamento estava sujeita às suas vontades, o homem vivia do conforto de ter uma esposa em casa para supervisionar as escravas na organização do lar e pronta para satisfazer suas vontades conjugais; entretanto, não se satisfazia com esse corpo: portanto, a miscigenação do país foi oriunda, também, das relações desconjugais do senhor com as escravas.

Ademais, enquanto descendentes da nação europeia, seus semblantes assinalavam para aquela nação. Quando Portugal perde seu prestígio no território brasileiro, especialmente pelos conflitos vividos pela corte, bem como a independência do Brasil, nossa sociedade procurou um novo eixo de pensamento para se equilibrar. Falamos anteriormente que a Revolução Francesa modificou a interação entre nações. Tal aspecto foi acompanhado por nossa sociedade, que, a partir de uma visada nacionalista, virou sua face para os elementos que integravam o local. Por sua vez, mesmo perante a nova vertente discursiva, as famílias brasileiras, em sua maioria, mudaram apenas o foco. Com isso, especialmente por ser a nação que abrigou o ato revolucionário, a França passou a ser a referência aos modos de vida do brasileiro, que passaram a celebrar rituais como a compra de artefatos apenas franceses para se ascenderem dentro da sociedade de classes e apresentarem-se modernos, desenvolvidos, não é estranho a criação da Avenida Central no limiar do século XX, tentativa de imitar as ruas parisienses.

Mulheres mais abonadas faziam como mamãe, que todo ano acompanhava meu pai à Europa e trazia vestuário para as quatro estações. Isso quando era moça, porque depois dos trinta desistiu de viajar com ele, contentava-se em lhe fazer as encomendas. (BUARQUE, 2009, p. 83)

A referenciação à França foi o modo que as sociedades encontraram para continuar estabelecendo uma cisão com as pessoas menos favorecida, com os chamados bárbaros, reafirmando, com o ato, uma cisão entre centro e periferia, urbano e rural, mantendo-se, dessa forma, sua linhagem de colonialidade. Mas é necessário salientar que, todo o discurso de superioridade jogado sobre os mais pobres, negros ou indígenas desaparece quando está em contato com um cidadão francês. A figuração entre colonizador e colonizado não quer saber se o sujeito é descendente de portugueses, proclama os ritos da sociedade francesa, ele apenas tem em seu imaginário que essas nações são consideradas os bárbaros em relação a eles, são menos inteligentes e, especialmente, curvar-se-ão perante sua presença.

A mim cabia amortecer seus golpes de fúria, duas horas de carro até o Palace Hotel a lhe servir de saco de pancada. Dissimulado, pérfido, incompetente, indolente, impontual, e até mau motorista, muitos impropérios ouvi calado, por saber que em verdade não eram endereçados à minha pessoa, mas aos meus patrícios de modo geral. (BUARQUE, 2009, p. 43).

Com isso, narra-se uma sociedade subordinada à hegemonia cultural francesa. É preciso pontuar que do final do século XIX e limiar do século XX instaurou-se nos chamados países de terceiro mundo a ideia neocolonialista. Esse conceito titulava a

influência de grandes potências em países do terceiro mundo. No Brasil não foi diferente, e a presença francesa instituiu uma espécie de dominação político-econômica, bem como de voz. Dessa forma, na narrativa de Buarque, o descentramento do narrador é cômico, pois, depois de afogar seu leitor em tantas memórias de heroísmo de seus antepassados, de colocar-se em demasia superior ao outro, mais uma vez reafirma a inferioridade de seu país em relação ao europeu, a posição de colonizado, mesmo depois da independência; mas não esquece que sua origem não é a francesa, mas a brasileira, que pisa no mesmo chão que todos os outros cidadãos, que na sua voz são os bárbaros. Ele é só mais um integrante da barbárie, diminuído pelo colonizador, que continua com seu discurso de poder de “invenção do outro”, para nos apropriarmos da expressão de Castro-Gómez (2005).

Imagino o quanto ele, em meu lugar, não teria blasfemado contra o gelo desta sala e contra o bafo do calor lá fora. Espero mesmo que nunca tenha entrado em elevadores fedorentos, nem visto essas baratas subindo pelas paredes, nem provado a gororoba de um hospital igual a este, nem continuado a falar merde alors, até a hora da morte. (BUARQUE, 2009, p. 27)

Perante a cena, um acontecimento chama a atenção. A ideia da imaginação do outro é um elemento norteador da composição da narrativa. Todo o prestígio que o discurso do brasileiro alavancava sobre o francês, as ações, que em sua imaginação eram características daquela sociedade, são desconstruídas no romance. A mãe de Eulálio falava apenas em francês, acreditava-se proprietária, assim como os cidadãos da outra nação, da língua, sentindo-se na capacidade de criticar o sotaque de um francês. “Como um espanhol, dizia mamãe, o sujeito fala francês como um espanhol, ela não tinha aprovado o acento do engenheiro”. (BUARQUE, 2009, p. 90). Ademais, essa “invenção do outro” se exacerba quando a senhora não frequentava a cozinha, pois acreditava que seria a representação da modernidade enunciada pela sociedade parisiense. Para seu susto, o estrangeiro se dirigiu à cozinha, cumprimentou os empregados como se fossem um igual a ele, sorriu e destronou a comunidade imaginada da família Assumpção.

Perguntou pela procedência do cordeiro, magnífico, e sem esperar resposta farejou toques africanos no tempero, como em tudo o mais aqui no Brasil. Aí minha mãe retrucou, num francês enérgico, que o molho era à base de ervas da Provença, cultivadas em nossa horta por Auguste, o chofer francês. E ao saber que um compatriota, em noites de cordeiro, virava chefe de gastronomia, Dubosc não teve dúvidas em deixar a mesa para o congratular. Sua voz retumbava na cozinha, suas gargalhadas se fundiram com o estrondo de um trovão. (p. 89)

Frente à cena e observando os enunciados narrativos, que confrontarão a modernidade proclamada pela família de Eulálio em contraposição aos costumes de Matilde, vista como originária da miscigenação entre o branco e o negro, aparenta-se que a jovem esposa do narrador do romance se assemelha muito mais à nação francesa que à mãe do rapaz, que parece estagnada no tempo. Matilde frequenta a cozinha, alimenta-se com os empregados, conversa com eles, dança com Balbino, o negro, antigo escravo de Eulálio, o que certamente assinala para a verdadeira modernidade, aquela que acena para a comunhão entre os povos, a globalização, o compartilhamento de culturas, que fica representado também com Dubosc dançando samba e se alimentando dessa cultura outra em um gesto antropofágico.

Dessa forma, narra-se a trama de um país nascido do meio rural, em que o protagonista revela constantemente os bens que possuía quando sua família ainda detinha poder. Por sua vez, também integra seu discurso a ascensão de uma nova forma de estruturação social, a qual os arranha-céus simbolizam a decadência de um período e a inserção do moderno, fazendo, daquele outro, símbolo de arcaísmo. É assim que se configura o confronto entre o arcaico e o moderno, e a polêmica velada aponta-se como um caminho o qual, mesmo perante o monólogo, possibilita a fala do outro. Essas dissonâncias discursivas surgem especialmente quando a TV abafa a narração de Eulálio, apagando sua voz e deixando que o moderno ganhe palco.

Entretanto, é fato que essa identidade, que exigia tanto do sujeito social, ao chegar no século XX, é rejeitada. O nome Eulálio aparenta-se a um agouro, não representa mais os desejos do corpo que o carrega, configurando, no seio da obra, a ruptura. A miscigenação, que está no irmão da mãe, agora é celebrada pela esposa, também carne de uma negra, marcas da hibridação instituída na formação da nação.

Eu não queria ser Eulálio, só mesmo os padres me chamavam assim nos tempos de colégio. A me chamar de Eulálio, preferia envelhecer e ser sepultado com meus apelidos infantis, Lalinho, Lalá, Lilico. O Eulálio de meu tetravô português, passando por trisavô, bisavô, avô e pai, para mim era menos um nome do que um eco. (BUARQUE, 2009, p. 31).

O aspecto xenofóbico a trama alcança a personagem feminina Matilde, que por não ser mulher branca, leva à pergunta da mãe de Eulálio: ela não tem cheiro de cor? A história do Brasil aos poucos compõe o discurso do romance. Resultado do hibridismo da cultura negra com a branca, a moça sofre preconceitos da patrona da casa. Ademais, é necessário salientar a separação entre as classes no país. Mesmo que tenha havido a

libertação dos escravos, a comunhão entre as raças não ocorreu, e se olharmos hoje, em pleno século XXI, ainda estão as fraturas da colonização e da escravidão. As famílias tradicionais, que reafirmavam seu poder por meio do nome, mantiveram suas posições como as raças civilizadas, oriundas do estrangeiro, e que se contrapunham aos bárbaros, resultado da miscigenação a qual fez parte a América Latina. Com isso, cientes de poder, sempre reafirmados pelos dispositivos do discurso, repetem constantemente as ações eurocêntricas e desprezam os elos que os liga à nação.

Eulálio de Assumpção não está fora da linhagem familiar. Mesmo ressaltando que não tem preconceitos, o leitor acompanha nas linhas literárias várias marcas xenofóbicas. Em pleno século XXI, perdido no tempo e nos constantes retornos ao passado, refere-se a policiais negros como se eles tivessem acabado de sair da escravidão: “Visto que o assunto não rendia, perguntei-lhes se estavam felizes aqui ou se pretendiam voltar para a África. Opinei que servir na polícia era um grande progresso para os negros, que ainda ontem o governo só empregava na limpeza pública.” (BUARQUE, 2009, p. 175) O imaginário social criado na colonização, da minoridade de um povo sobre o outro, é o que o coloca sempre no mesmo lugar, pois se recusa a aceitar as transformações propagadas pelo tempo, ou seja, o fim da escravidão, bem como a fuga ao discurso propagado pelo colonizador, da incapacidade do negro. Situa-se, portanto, no limite entre o colonizador e o colonizado, o civilizado e o bárbaro, o centro e a periferia, categorias essas que denominam, segundo Quijano (2005), as relações entre os homens após a descoberta da América.

Ademais, a referência às pessoas do Norte é sempre de forma diminuída, especialmente quando elenca os caracteres que compõem a feição dessas pessoas. É necessário lembrar que muitos cidadãos do Norte têm origens indígenas, seja por fazer parte de tribos, seja pelo ato da miscigenação. Nesse aspecto reconhecemos mais um povo que integra a seara cultural brasileira incluída na obra, a nação indígena, considerada a verdadeira gente do Brasil, visto que os demais foram estrangeiros que passaram a habitar a latino-américa. A inserção do indígena no romance de Buarque reflete um dos objetivos da obra do escritor, que é exatamente desestruturar o pensamento do colonizador acerca da população latina, e reafirmar a formação híbrida do país.

Trata-se enfim de um ambiente seletivo, e era natural que me causasse espécie entrar comigo no elevador um grandalhão com cara de nortista, nariz chato, pele grossa. Indiquei-lhe o elevador de serviço, mas ele me deu as costas e apertou o botão do meu oitavo andar. Maria Eulália lá em cima riu à beça do

incidente, segundo ela eu era a única pessoa do Rio de Janeiro a desconhecer o Xerxes. (BUARQUE, 2009, p. 142)

Observando a citação, é significativo pontuar que a descrição não parte da idealização, mas da imagem real, não prezando pela beleza, que seria um outro modo de reificação humana. Ademais, encena a reconfiguração entre as relações, pois a imposição discursiva do branco, que pede para o nortista ir para o elevador de serviço, é desconstruída, elucidando que essa voz não representa mais poder, e que esse outro, por tantos anos diminuído, não mais responde em gestos de passividade. Aníbal Quijano argumenta que o entrelaçamento do povo indígena e africano com os europeus estabeleceu um hiato na forma como se olhava para essas identidades. Dentro de suas comunidades e locais de origem, eles recebiam diversas denominações a depender da ambientação, como astecas, incas, iorubás, congos. Por sua vez, a partir da colonização europeia foram todos reunidos em uma única denominação, fruto do preconceito que se estabeleceu. Dessa forma, negro e índio são nomes oriundos do preconceito, modo de olhar o outro que os destitui de suas próprias identidades, atribuindo, com isso, a animalização, a destituição do saber. *Leite Derramado*, ao apresentar os dois personagens, o branco e o negro, em um mesmo espaço, visa à humanização, bem como a equalização desses povos, que até os dias atuais, devido ao discurso de dominação criado em tempos de colonização, aparece como se fossem povos subalternos.

Outro ambiente a ser debatido no romance é o lugar da mulher na cultura colonial. Eulálio, que representa a voz de poder no enredo narrativo, não concebe a liberdade de sua esposa nem mesmo no ambiente particular. A cena se exacerba ao perceber a interação da mulher com o escravo, ato inconcebível para os padrões sociais dos quais fazia parte. Mas Matilde era o povo, e devido a isso entra em choque com a mundividência do marido. Juntamente ao escravo, simbolizam personagens vestidas de vida, carregam no semblante a liberdade, a alforria da mulher e do escravo, e celebram, com a música e o sorriso, a renovação dos tempos. Com isso, ao mesmo tempo que encena a força e a vitalidade da população negra e mestiça, assinala a cultura da dança como um meio de aproximação e fortalecimento dessas identidades.

A porta de casa estava escancarada, e na sala deparei com Matilde de maio, dançando com o preto Balbino. Sim, o preto Balbino, eu não acreditei, mas era ele. Não reagiram ao me ver, os dois continuaram a dançar e a me olhar e a me sorrir como se nada fosse. Balbino vestia uma calça roxa muito justa, sua bunda maior que a da irmã, e ver minha mulher nos braços daquele crioulo foi para mim a pior infâmia. Ele dançava rebolando a bunda, ela ria que se ria, e o cantor com voz de maricas cantava: daí então dar-te eu irei o beijo puro na catedral do amor. A cena foi ficando insuportável, os dois não queriam parar

com aquela dança nojenta, então dei um pontapé na vitrola de Matilde. O disco voou, partiu-se em cacos no chão, voaram também o prato e o braço da vitrola.

A cena em questão exprime a quebra das hierarquias, dialogando com a teoria de Mikhail Bakhtin (2008), quando o teórico salienta que a festa popular é uma forma artística de subversão ideológica, uma vez que permite a interação das diversas vozes. Portanto, a dona da casa dançando com o escravo e deixando seu marido em um ambiente do lar sozinho é a eliminação das barreiras entre as classes e uma nova visão para o mundo que começa a se transformar. Com isso, o discurso do corpo aproxima, fortalece o sentido de humanidade e convida esse outro à partilha da mesma oferta. O desenvolvimento da narrativa confronta a liberdade da mulher e do negro, suas presenças nos ambientes sociais e as possibilidades de ascensão social. Mas é importante observar que a subversão aos padrões oficiais aparece nos gestos simples, nas quebras dos discursos prontos reafirmados na colonização, não usa da violência como modo de imposição, mas da alegria, da festa como renovação dos tempos, o que confronta toda a imagem imposta ao povo colonizado, reestruturando, assim, as arenas de debate e recompondo a imagem do homem no cronotopo da vida.

Para Bakhtin, a performance carnalizada do homem unificava os diversos seguimentos sociais, diferentemente à hierarquia que aprisionava o dono da casa ao mundo de sua família. Os acontecimentos que passaram a selar seu cotidiano apenas reafirmavam a mudança que os arranha-céus enunciavam: a criação dos prédios, o fim das grandes fazendas, a eliminação de certos poderes da voz, bem como a hibridação discursiva, não pautada especificamente em um âmbito comunicativo. O novo sujeito da história precisaria se refazer perante as mudanças para continuar na manutenção do poder e da voz, o que não ocorreu com o protagonista da narrativa. Assim, a metáfora do escravo e da mulher dançando representam a mudança da estrutura social, a possibilidade de surgimento de novas vozes nas sociedades, assim como alerta Bakhtin (2013, p. 08)

Além disso, as festividades, em todas as suas fazes históricas, ligaram-se a períodos de crise, de transtorno, na vida da natureza, da sociedade e do homem. A morte e a ressurreição, a alternância e a renovação constituíram sempre os aspectos marcantes da festa.

Ademais, o uso dos corpos, segundo Ligia G. Diniz (2016), é uma forma de resistência, portanto metaforiza a ocupação do espaço urbano por esses sujeitos sociais; por sua vez, também elucida a fronteira discursiva que enuncia a presença de outras vozes no seio social. Esses fatores estarão tecidos ao longo da obra, principalmente com a

presença de negros e pessoas de classes mais pobres ocupando espaço de fala e poder, bem como não se sujeitando ao outro, como é o caso do taxista que xinga Eulálio.

Ele não queria me esperar meia horinha em frente ao cemitério São João Batista, e como se dirigisse a mim de forma rude, perdi a cabeça e alcei a voz, escute aqui, senhor, eu sou bisneto do barão dos Arcos. Aí ele me mandou tomar no cu mais o barão, desaforo que nem lhe posso censurar. (BUARQUE, 2009, p. 09)

Assim percebemos a reconfiguração de poder dentro da sociedade, que ocorre especialmente por meio da língua, não mais subordinada ao poder hegemônico. Assim, Matilde passa a ser vista como um confronto ao padrão da família de Eulálio. Fruto da cultura popular, representada na língua, nas vestes, na canção que entoa, pode ser comparada à Capitu, personagem do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, que dentro da liberdade que a sociedade lhe permite, não habitual ao da mulher do limiar do século XX, confronta o machismo e a determinação preestabelecida do corpo feminino. Essas facetas, que carregam a linguagem no corpo, vestem-se da predeterminação e da dissimulação aos olhos de Eulálio: “porque com seus olhos apenas, aqueles olhos meio árabes, Matilde dava a entender seus menores movimentos de corpo, o sutil balanceio dos seus quadris, e tive de correr para casa, eu precisava de um banho fresco.” (BUARQUE, 2009, p. 138) Dessa forma, percebemos, mais uma vez, o caráter intertextual na narrativa.

Para reafirmação do poder da mulher, o vestido de cor laranja da personagem Matilde entra nas linhas romanescas como o símbolo da felicidade, da liberdade, e é exatamente o que incomoda Eulálio, que carrega em seu semblante a figuração de apenas duas cores: preto e branco. “Nem parei para pensar de onde vinha a minha raiva repentina, só senti que era alaranjada a raiva que tive da alegria dela.” O que o leitor ao longo do romance perceberá, assim como está posto em *Dom Casmurro*, é a voz de autoridade masculina determinando os caracteres da mulher. Mas não podemos perder de vista, perante várias fantasias do protagonista na tessitura de suas memórias, é que as fantasmagorias de pensamento são frutos do ciúme. Com isso, a liberdade de Matilde, tão indiferente àquela a qual Eulálio nasceu convivendo, é o que incomoda, mas também é o que aproxima ao outro sua leveza, felicidade e acolhimento.

Os negros, cuja melhor expressão se refugiou na música e na dança, diluíram sua sensualidade e vocação rítmica na psicologia brasileira. Trouxeram a carnavalização, tal como a entende Mikhail Bakhtin, aos processos coletivos de manifestação dos brasileiros. A intimidade espontânea, brotada das relações de convivência, acrescida da imediata aliança tribal diante da música de

ritmação marcada, constituem contributos negros ao princípio identificados da nação brasileira. (LUCAS, 2002, p. 47).

Portanto, podemos assinalar que o narrador do romance, mesmo que afirme não ter preconceito, desliza, e ao leitor é apresentado um discurso que não se restringe a colocações da fala do cotidiano, mas se assiste à representação do ódio, da diminuição da gente preta, como se fosse inferior, e que está livre, segundo o protagonista da narrativa, por causa de seu avô, um abolicionista que queria mandar todos os escravos de volta para a África. Com essas considerações, é possível inferir a presença do preconceito, e que havia uma vontade da elite branca de se livrar dos negros brasileiros, reafirmando a ideologia do branqueamento. Não podemos esquecer que a biografia do Brasil conta com o fato vergonhoso do branqueamento racial, o qual incentivou os relacionamentos entre brancos e negros após o fim da Escravidão no objetivo de extinguir a negritude.

Talvez até seja um avanço para os negros, que ainda ontem sacrificavam animais no candomblé, andarem agora arrumadinhos com a Bíblia debaixo do braço. Tampouco contra a raça negra nada tenho, saiba você que meu avô era um prócer abolicionista, não fosse ele e talvez todos aí estivessem até hoje tomando bordoadas no quengo. (BUARQUE, 2009, p. 193).

Fica patente, dessa forma, que o discurso opressivo do protagonista sobre os negros, bem como a mulher alicerça as linhas narrativas. A imposição de um imaginário social, resultado do processo de construção das identidades na era da colonialidade, outorgou o preconceito para justificar a minoração dos povos colonizados pela Europa. Memmi (2007) pondera que o colonizador precisava apresentar algo que o diferisse do colonizado, para, particularmente, se dizer superior e manter seus privilégios, e foi assim que o discurso de raça germinou nas sociedades colonizadas. Portanto, esse olhar faz parte da invenção das culturas no limiar dos confrontos entre europeus e as nações latino-americanas. A cor da pele, naquele momento, foi o meio utilizado pelo colonizador para se colocar como superior aos habitantes latinos, causando a inferiorização do nosso povo. É impossível esquecer que a aristocracia brasileira, de acordo com Dante Moreira Leite, afirmava que o negro desvalorizava o seu país, era um povo inferior, e que não seria capaz de alçar grandes voos. Mas é fato que, ao mesmo tempo que prega o discurso de ódio, a vida do protagonista encena que o homem branco é que foi incapaz de ascender, de se adaptar ao mundo capitalista, visto o trabalho pesado, não assalariado, anterior ser realizado pelas mãos dos negros.

A raça negra no Brasil, por maiores que tenham sido os seus incontestáveis serviços à nossa civilização, por mais justificadas que sejam as simpatias de que a cercou o revoltante abuso da escravidão, por maiores que se revelem os

generosos exageros de seus turiferários, há de constituir sempre um dos fatores de nossa inferioridade como povo. (LEITE, 1983, p. 238).

Por outro lado, vivia-se a utopia de uma sociedade branca plena, que possuía todas as qualidades que a separavam das demais classes; em poucas palavras, há uma idealização da raça branca, e a desvalorização das demais raças. Esse é o lapso do discurso de poder sobre as massas, que faz com que essas se coloquem em posição inferior e reverenciem o dominador. E, não por acaso, esse solo que pisa Eulálio, que ao mesmo tempo que alimenta o discurso do preconceito, entrecruza-se com as outras raças, comunga de seus bens, e é incapaz de viver sem esse outro.

A aristocracia constitui o 'centro de polarização dos elementos arianos da nacionalidade' e, apesar de mudanças secundárias, conserva qualidades básicas, sua moralidade. Isso não acontece 'nas demais camadas plebeias, em que, pela profusa mistura de sangue bárbaros, opera-se uma desorganização sensível na moralidade de seus elementos componentes', mas na alta classe, o nível de sua mentalidade se mantém inalterado até, pelo menos, 1888'. As qualidades da alta classe são: pureza, simplicidade, fidelidade à palavra, probidade, respeitabilidade, independência moral. Mas nada disso ocorre nas demais classes. (LEITE, 1983, p. 247)

Perante ambas as colocações, percebe-se que o critério de raças carrega em si ideais utópicos de um povo, e isso contribuiu e contribui grandemente para a desvalorização de um povo em detrimento do outro. Esses problemas de classes foram elementos centrais de um nacionalismo em conflito: a identidade foi bastante debatida por inúmeros escritores, e podemos ver em muitas obras a representação estereotipada, a ausência de conhecimento nos momentos de escritura, mas também, especialmente a partir do modernismo, uma tentativa de representação literária mais próxima dos sujeitos sociais, e é nessa nova visada literária, instaurada especialmente a partir da década de 1970, que a obra de Chico Buarque faz parte.

Por sua vez, em *Leite Derramado*, o preconceito não se restringe à cor, ele também está diretamente relacionado à sexualidade, que se, na história brasileira, estava tão vinculada à exploração da figura feminina, aqui alcança o masculino, o qual, assim como era o subordinado da família, Balbino simboliza o objeto que pode ser utilizado para qualquer função, e Eulálio o vê como um objeto sexual, de sua posse.

A visão do subalterno como portador de "índole prestativa" evidencia a maneira com a qual a elite de poder lidou com o corpo negro. Eulálio vale-se de categorias histórias para justificar seu desejo por Balbino, como se a história autorizasse as mais diversas formas de violência praticadas contra o negro. O desejo vem abarcado pela ideia de posse e do corpo negro enquanto objeto feito para servir ao branco. (Serra e Deus, 2018, p. 401)

Além da visão de posse que configura a cena, também se desenha na estrutura textual uma outra faceta, e que fragmenta cada vez mais a identidade do anti-herói Assumpção, colocando-o à margem da seita que nasceu recitando: se havia tantos preconceitos, e sendo o de gênero um dos mais marcantes, assiste-se à fraqueza que atravessa a figuração oficial: o homem com desejos de homem, indício que pode ser perscrutado em vários momentos do texto, especialmente nas lembranças fálicas de seu pai:

Durante um período, para você ter uma ideia, encasquetei que precisava enrabar o Balbino. Eu estava com dezessete anos, talvez dezoito, o certo é que já conhecia mulher, inclusive as francesas. Não tinha, portanto, necessidade daquilo, mas do nada decidi que ia enrabar o Balbino. Então lhe pedia que fosse catar uma manga, mas tinha de ser aquela manga específica, lá no alto, que nem madura estava. Balbino pronto me obedecia, e suas passadas largas de galho em galho começaram de fato a me atijar. Acontecia de ele alcançar a tal manga, e eu lhe gritar uma contraordem, não é essa, é aquela mais na ponta. Fui tomando gosto por aquilo, não havia dia em que não mandava o Balbino trepar nas mangueiras uma porção de vezes. (BUARQUE, 2009, p.19)

O desejo do protagonista por dois corpos negros nos instala, mais uma vez, no período colonial, o qual o escravo estava destituído de humanidade, consistindo-se, portanto, em apenas objeto de uso do branco. Quijano nos fala que tal olhar foi projetado pelos colonizadores como critério de separação das raças, para reafirmarem o ideal de superioridade do europeu sobre os outros povos; portanto, acreditava-se na incapacidade de conhecimento tanto de indígenas quanto dos negros. Esse critério de dominação, que percorre toda a obra de Buarque, é patente quando Eulálio e Matilde saem para jantar com o francês Dubosc, e fica o receio de a mulher não conseguir conversar com uma pessoa que se acreditava ser da alta sociedade e masculina. “Mas concluí que não valia a pena, Matilde ficaria encabulada naquele meio. Política não lhe interessava, negócios, muito menos, amava fitas de caubói, mas não sustentaria uma conversação sobre literatura.” (HOLANDA, 2009, p. 45). Relata-se, por sua vez, a desvalorização da mulher, e não só mulher, mas da mulata, que só podia oferecer o corpo como objeto de troca, pois a inteligência e a capacidade de interação se restringiam ao masculino branco, mesmo que ela tenha uma formação escolar.

Mas a história de Eulálio, marcada pela coisificação do outro, fruto do imaginário propagado pelo europeu acerca do nativo e do estrangeiro, ganha novas versões na reconfiguração social de seus descendentes. É necessário ressaltar que o protagonista não consegue manter o poder que herda. Mesmo repetindo o discurso familiar, suas palavras não tinham o efeito que as palavras de dominação do pai tinham nas outras pessoas.

Envolvendo-se com uma mulher fruto da miscigenação, gera uma criança, que na sua idade adulta confronta vários ideais familiares, como o estrangeirismo. Mas é fato ainda que os ideais políticos do sogro e do genro comungavam. Amerigo Palumba, esposo de Maria Eulália, era do partido monárquico italiano, ou seja, um partido fascista. Era fazedor de linguça, que teve seus frigoríficos queimados pelos antifascistas. Depois de ter seu espaço de trabalho queimado, passou a investir na bolsa de valores e morar em um palacete com a decoração igual ao segundo Império. Passado um mês da nova vida, roubou o sogro e sumiu, deixando muitas dívidas.

Ademais, no caminhar das memórias de Eulálio, somos confrontados com um dos piores momentos da história do Brasil, a Ditadura Militar. Essa imagem nos vem por meio da figuração do neto, filho de Maria Eulália e do genro que roubou seus bens, ou seja, de uma tradição familiar conservadora. Por sua vez, o rapaz, em vez de se fazer nas histórias do avô, apropriou-se das palavras do livro de história para narrar sua própria trajetória, afastando-se completamente do legado familiar. Essa ruptura do menino nos leva ao advento da Ditadura, aos panfletos, as lutas daqueles que resistiram contra a opressão, bem como localiza as diversas mortes que selaram o período. Frente a esses fatos, vemos que a luta dos jovens contra a Ditadura foi castrada, e a tradição e o servilismo, representados especialmente pela farda, legitimavam as forças de poder e manutenção do regime de opressão. Mas não podemos esquecer que esse também é um indício da vida do intelectual Chico, que lutou durante todo o período ditatorial, foi silenciado diversas vezes, mas não deixou que esses apagamentos de sua voz fossem motivo para se calar. O intelectual a favor da cultura continuava reafirmando a função artística de emancipação de um povo.

Dessa forma, assiste-se a natureza conflitante que as páginas vão desenhando; se, por um lado, esse confronto de vozes é parte da mente do narrador que, desde o limiar da narração, sinaliza para as incongruências dos fatos narrados, possibilitando a descrença e a falta de credibilidade discursiva; por outro, representa a desfaçatez da voz que narra, ao procurar ocultar a verdadeira natureza da consciência, que ora joga com a senilidade, ora com o poder. Logo, as memórias perdidas do narrador do romance é como se fossem, também, o passado que se fragmenta, e que assim como suas lembranças, se perdem com as novidades da modernidade, dá lugar ao novo. Essa ruptura com o presente em transformação se recai, também, na perda de identidade do sujeito, dando-lhe a sensação de não pertencimento à estrutura social que se ergue.

Os espaços que ele ocupava deram lugar a outros com os quais ele não mais se identifica. Portanto, ele não reconhece o espaço do presente como sendo seu verdadeiro lar. Há uma necessidade de busca do passado e um sentimento também de refugio é trazido à cena: o presente em que se vive hoje nega a velhice de tal forma que obriga os que estão nessa condição a fugir para tempos mais remotos. Nesse sentido, o apagamento dos locais que sinalizavam o espaço que a personagem ocupava no passado metaforiza a decadência do poder de uma elite que se esfacela com o tempo. (SERRA E DEUS, 2018, p. 396).

O narrador enfermo em um leito de hospital, portanto, metaforiza uma elite enferma que também luta pelo retorno de suas tradições; a identidade perdida, o deslocamento ao local de pertencimento está associado à fragmentação das relações, mas que o estado de senilidade não é obstáculo para continuar gritando por seu espaço, mesmo que esses ruídos se tornem silêncio dentro de um quarto de hospital. Para a personagem, que possui discurso considerado legitimado, a representação das diferentes classes ainda não é representação de cultura, pois ao longo dos poucos anos da nação brasileira, leu-se o monologismo cultural, em que a nação dominante, uma parte minoritária da sociedade brasileira, ditava o que era certo e errado, e, por sua vez, essa era a voz de poder que determinava os costumes sociais.

Os embates de fronteira acerca da diferença cultural têm tanta possibilidade de serem consensuais quanto conflituosos; podem confundir nossas definições de tradição e modernidade, realinhar as fronteiras habituais entre o público e o privado, o alto e o baixo, assim como desafiar as expectativas normativas de desenvolvimento e progresso. (BHABHA, 2010, p. 21)

Mas é fato que sua imagem, do cidadão inválido, que precisa do outro para se limpar, não dá conta dos atos narrados. O corpo enfermo, portanto, não é mais do que a metáfora da enfermidade da ação do Estado, das relações de superioridade de uma classe sobre a outra e de um discurso de poder que por anos representou a força do discurso colonizador sobre os colonos. A globalização quebrou as estruturas do poder sobre as heranças ao institucionalizar o trabalho assalariado como mecanismo de ascensão das classes. E a festa, que na imagem de Matilde e Balbino celebram a liberdade, inaugura um novo tempo, abreviando, de certa forma, as fronteiras das nações, das comunidades, e colocando as diversas falas em embate, constituindo, assim, a polifonia de sentidos da vida, na tentativa de minimizar as desigualdades.

Aqui não gozo privilégios, grito de dor e não me dão meus opiáceos, dormimos todos em camas ragedoras. Seria até cômico, eu aqui, todo cagado nas fraldas, dizer a vocês que tive berço. Ninguém vai querer saber se porventura meu trisavô desembarcou no Brasil com a corte portuguesa. De nada adianta me gabar de ele ter sido confidente de dona Maria Louca, se aqui ninguém faz

ideia de quem foi essa rainha. Hoje sou da escória igual a vocês, e antes que me internassem, morava com minha filha de favor numa casa de um só cômodo nos cafundós. Mal posso pagar meus cigarros, nem tenho trajes apropriados para sair de casa. (BUARQUE, 2009, p. 50)

Perante os aspectos elencados, vivendo em um país que estabeleceu no século XIX em sua constituição que os verdadeiros cidadãos da nação era o “branco, homem, casado, heterossexual, disciplinado, trabalhador, dono de si mesmo” (Santiago Castro Gomes), todas essas outras vozes integraram um bloco reconhecido como bárbaros. Apagados de sua constituição, esses sujeitos se contrapunham aos cidadãos civilizados, criando a clivagem, possibilitando as discrepâncias reafirmadas pelo discurso de poder, que procura constantemente legitimar sua posição. Na narrativa estão simbolizadas em cada rememoração do narrador protagonista do poder de sua família. O discurso surge, assim, como o centro dos dispositivos de poderes, reencenados na língua falada pela mãe de Eulálio, o francês, que não permite a inserção em sua própria nação, o que proclama a xenofobia em cada fala. “Porém é preciso que alguém do bando fale francês, em português mamãe se recusará a atendê-los.” (BUARQUE, 2009, p. 167) Perante os murmúrios ficamos com a fala de Reis (2014, p. 10), que resume o contexto social da obra:

Tempo presente em ato, mas descontínuo, projeto de continuar vivendo (anseio de futuro antecipado em presente), *Leite Derramado* se apresenta como uma narrativa híbrida, que utiliza a literatura e a história também como personagens de um enredo que se diz de memória. É pelo viés da memória que o romance se instaura como narrativa metaficcional, pois sobrepõe a visão de um narrador e a apresentação de uma leitura da história. Nessa sobreposição, o narrador quer se reconstruir a partir da invenção de uma biografia que não escapa à história social na qual o poder foi transferido das mãos de aristocratas, traficantes de escravos, políticos influentes, corruptos e traficantes de drogas. O sujeito oscila entre espetáculo que se dá a ver através de suas memórias e espectador do mundo que também forma a sua subjetividade, tornando o seu discurso múltiplo e crítico, mesmo que pelo pastiche, mesmo que às vezes soe debochado por trás do que se pretendia mostrar como conservador ou reacionário.

Perante o contexto que põe em xeque as vozes colonizadoras do pensamento, o penúltimo capítulo do romance apresenta a contrariedade do protagonista narrador, ao se sentir decaído socialmente: quando estava no ambiente considerado rico do hospital, Eulálio era silenciado constantemente, seja pela televisão, pelos médicos, ou mesmo por aqueles que habitavam os compartimentos fronteiros. Por sua vez, quando perde o espaço legitimado do hospital devido à ausência de pagamentos, passa a integrar os corredores do local, o espaço dos pobres; e nessa nova casa, a todo o momento alguém aparece para ouvir suas histórias, dialogar com elas, e o sujeito das memórias perdidas

ganha palco na vida, tem seu auditório, e a esperança de que os causos narrados não se percam adquira nova luz.

Já aqui bem ou mal recebo alguma atenção, não há passante que não afrouxe o passo para me espiar, como a um desastre à beira da estrada. E muitos se detêm para escutar minhas palavras, mesmo que não alcancem seu sentido, mesmo quando o enfisema me sufoca e mais arquejo que falo. Aos domingos, no pico do horário de visitas, é comum acorrerem famílias inteiras a fim de apreciar meus estertores, ou quiçá a derradeira sentença de um moribundo. (p. 184)

Assim como Barreto, de certa forma, percebemos um certo partidarismo de Buarque para com os menos privilegiados dessa história, ressaltando a posição humanística como imagem da pobreza, da união das raças, do hibridismo; e aqueles rastros bárbaros que a história narrava da gente pobre vão se desconstruindo, o que certamente podemos inferir por meio dos acontecimentos da obra que, na realidade, fazem parte da outra camada social: a privilegiada. Não podemos esquecer da alegria que compunha o semblante da personagem Matilde ao sentar no chão da cozinha da casa de sua sogra, junto aos empregados, para se alimentar e vê no ato um dos momentos que mais constituíram sua identidade.

Da cozinha vinham risos abafados, e julguei ouvir Matilde cochichando em francês, ca-ça-do-res de ca-be-ças. Ali a vi sentada no chão com o velho Auguste, partilhando uma bandeja de pâtisserie ao pé do fogão com a lenha em brasas. Olhei em torno e, sem ser perguntada, Matilde disse que ele tinha acabado de sair com os amigos franceses. Então voltou a eletricidade e ouviu-se um longo oh, como à interrupção de um filme bom ou de um sonho coletivo. (BUARQUE, 2009, p. 90-91)

A verdadeira felicidade não se encontra dentro dos salões marcados pela honradez, mas na pequena vida, aquela que traz a raiz da festa, da alegria enquanto superação dos dias: o dinheiro e as hierarquias apenas oprimem; no homem sem eles, reina a liberdade. A prisão das castas parece sufocar o indivíduo e não permite o riso e a alegria. Portanto, o que se narra é o discurso entre o civilizado e o bárbaro, entre a voz colonizador e a do colonizado, como bem apontou Silviano Santiago. Mas, talvez, chegamos a mesma compreensão que o autor chegou ao analisar a fala de Montaigne: o bárbaro não se comporta como tal, ele é humano, é híbrido, ou seja, dialoga com as diversas faces humanas; e talvez essa faceta que veste sua alma também venha da propriedade de inferioridade, do achar-se menor que o outro, o que sela a obrigatoriedade da hibridez linguística.

É assim que finalizamos esse pensamento sobre a formação social rascunhada em *Leite Derramado*. Logo, ressaltamos, mais uma vez, a importância do intelectual Chico Buarque para a formação democrática desse país, salientando a relevância de suas obras para o cenário político e as lutas pela liberdade; as canções de protesto que tantas vezes foram censuradas, mas que não foram capazes de silenciar esse grande protagonista da história brasileira, as peças teatrais de denúncia, os romances que vêm ao palco para falar desse homem em desencontro com si e com o outro. E assim, em *Leite Derramado*, uma escritura rascunhada pela ambivalência protagonizada pela ironia, visa-se um novo encontro do homem com o homem, e posta-se apenas como mais uma marca que descreve o plano estético desse artista plural.

4.2 Como um desastre à beira da estrada”: a encruzilhada do narrador personagem em *Leite Derramado*

Não chore com o leite derramado é um ditado do homem que olha para o passado, percebe-se incapaz do retorno e assinala para o presente. Esse aparato discursivo dialoga com o título da obra de Chico Buarque, *Leite Derramado*, que pode tanto ressignificar a transmissão memorialística de fracassos do narrador personagem, quanto nos leva a uma cena enunciada no meio da narrativa: Matilde, a esposa do protagonista, chorando e seu leite derramando na pia do banheiro, o que, metaforicamente, pode aludir ao fim da união do casal. Perante o hipertexto enunciado no título do romance, iniciamos a análise da narrativa.

Quando eu sair daqui, vamos começar vida nova numa cidade antiga, onde todos se cumprimentam e ninguém nos conheça. Vou lhe ensinar a falar direito, a usar os diferentes talheres e copos de vinho, escolherei a dedo seu guarda-roupa e livros sérios para você ler. Sinto que você leva jeito porque é aplicada, tem meigas mãos, não faz cara ruim nem quando me lava, em suma, parece uma moça digna apesar da origem humilde. (BUARQUE, 2009, p. 29)

Esse é Eulálio de Assumpção, um centenário jogado em um quarto de hospital, que à primeira vista não nos conduz a sua real situação, um homem quase inválido, devido sua incapacidade inclusive para se limpar. Sem a escuta do outro, vai narrando suas memórias, para não perdê-las, e olhando o modo o qual se encontra, um sorriso fica nos lábios: mesmo perante a situação inusitada, a voz que narra não perde os enunciados que determinam o outro, os objetifica e os coloca menores, incapacitados tanto linguisticamente como culturalmente. Entretanto, ao olhar do leitor, quem vive da orfandade, que necessita do outro, e que sempre necessitou, fato que terá vários indícios

ao longo da tessitura textual, é o velho, que joga todas essas palavras nesse corpo outro, mas na verdade, mais uma vez, está lutando pela escuta, está fugindo da solidão.

A posição dramática, portanto, revela na situação discursiva pensamentos antitéticos no seio da obra; esses elementos, por sua vez, provocam a confusão ideológica: se por um lado impera uma voz monológica, que determina os outros corpos em cena; por outro, confronta a polêmica, a polifonia de falas, de olhares e as misturas culturais oriundas da própria formação do país. Essa miscigenação provoca, no seio do romance, o caráter dialógico da vida, marcado pelas mudanças e trocas sociais. Com isso, o reconhecimento do narrador em cena de sua posição na cadeia da vida é a condição de sua humanização, em contraposição a um discurso heroico que atravessa as linhas romanescas e que diminui os outros personagens da narrativa.

É o tal negócio, me arrancam da cama, me passam para a maca, ninguém quer saber dos seus incômodos. Nem bem acordei, não me escovaram os dentes, estou com a cara amassada e a barba por fazer, e com este péssimo aspecto me fazem desfilar sob a luz fria do corredor que é um verdadeiro purgatório, com um monte de gente estropiada pelo chão, fora os vagabundos que vêm ali a fim de ver desgraça. (BUARQUE, 2009, p. 23)

Dessa forma, vamos percebendo um confronto entre o presente e o passado que transcreve as páginas, rasuradas por uma memória vaga acerca dos fatos, por sua vez, consciente dos caminhos que o colocaram na posição tragicômica em que se encontra. O hiato que separa as memórias da verdadeira realidade é o principal foco do riso; o deslocamento das histórias que conta, para a veracidade, ou até mesmo o grotesco de suas narrações transmitem um grande riso, mas o riso aliado à dor; a tristeza de ver um velho ainda acreditar que o poder de sua família o salvará; assim como a percepção dos atos violentos do neto é visto como uma grande qualidade. Nesse jogo, acompanhamos a ambientação tragicômica da romanesca, que contrapondo o cômico e o trágico, assinala para a ascensão do romance, as características visam aproximar os homens por meio do rebaixamento do herói.

Nesse enlace, essência e a aparência são agenciadoras da ironia no tecido narrativo. O desencontro entre realismo e idealismo provocam um choque na trama, que ao mesmo tempo que o leitor acompanha a composição de enredo que procura exaltar a estrutura familiar, os acontecimentos revelam o homem rebaixado. Em *Leite Derramado*, o encarregado para a elaboração discursivo-crítica é o autor criador, segundo Bakhtin, é a imagem ética do ato discursivo.

Portanto, Eulálio de Assumpção se inscreve no mundo por meio de uma representação dual da vida: por um lado se apropria dos discursos oficiais para celebrar a memória de seus antepassados; por outro, usa da linguagem do cotidiano particular para deixar sua crítica aos novos modos de vida que estão surgindo no país. Essa dualidade provoca a própria fragmentação do sujeito e também o coloca fora da performance cotidiana que enuncia a vida pública e dá nome aos seus antepassados e suas culturas. Por sua vez, a linguagem rebaixada o aproxima do cidadão comum, unindo os homens, que o coloca em contato familiar com o outro. Essas metáforas da vida estão consagradas, na maioria das vezes, na narrativa de Buarque quando o discurso permite o riso, que é uma forma de descrença de uma linguagem que se coloca maior que a do outro.

A ironia é surpreendida como procedimento intertextual, interdiscursivo, sendo considerada, portanto, como um processo de meta referencialização, de estruturação do fragmentário, que, como organização de recursos significantes, pode provocar efeitos de sentido como a dessacralização do discurso oficial ou o desmascaramento de uma pretensa objetividade em discursos tidos como não neutros. Em outras palavras, a ironia será considerada como estratégia de linguagem que, participando da constituição do discurso como fato histórico e social, mobiliza diferentes vozes, instaura a polifonia, ainda que essa polifonia não signifique, necessariamente, a democratização dos valores veiculados ou criados. (BRAIT, 2008, p. 16)

O primeiro capítulo da obra é reservado à apresentação do poder da família. Nele, Eulálio situa seu leitor em uma ambientação formulada pela riqueza, mas que já está posta uma interrogação: sua família tinha vários imóveis como o chalé de Copacabana, a fazenda da Raiz Serra, o Casarão de Botafogo, entretanto nenhum desses imóveis foram frutos de seu trabalho. Ademais, todos foram destruídos, o que representa o esfacelamento das riquezas do narrador: todo o discurso exacerbado são apenas cinzas perante a realidade. E frente a esse mundo de patentes, a consciência narrativa caracteriza o personagem narrador social e ideologicamente: “Eu queria dizer que meu avô foi comensal de dom Pedro II, trocou correspondência com a rainha Vitória, mas sou obrigado a ver essas dançarinas bizarras, tingidas de louro.” (BUARQUE, 2009, p. 51)

Em uma única frase o autor desmonta a personagem; esse ato, que mistura o trágico e o cômico, enuncia o fracasso, mas também a leveza discursiva, o modo como uma história de derrotas chega aos olhos de seu destinatário por meio de uma pilhéria, que antes de levar ao pensamento, abre um sorriso na face. Linda Hutcheon (2000, p. 26) destaca que “a ironia verbal é a linguagem acusando a si própria de mentir e mesmo assim apreciando seu poder”. Esse é o retrato da cena desenhada por Buarque. A verdade

dominante é apagada da cena literária, por sua vez, o vocabulário não oficial, que distinguiu o romance da narrativa épica e procurou a aproximação entre os sujeitos, entra na arena de disputa de voz, fazendo com que o discurso familiar, ou seja, que aproxima os sujeitos em uma mesma nação, sobressaia ao longo das enunciações do sujeito.

A ironia no romance já se encontra no nome da família: Assumpção significa, em latim, ascensão; mas o que o leitor tem em mãos é uma história de derrocadas, ficcionalizada pela narração do protagonista. Com isso, o herói romanescos buarqueano está em constante transe de reconhecimento de sua própria identidade frente a uma estrutura familiar que tem como pano de fundo várias marcas de silêncio que narram o percurso do indivíduo por trás das normas sociais aristocratas. A linhagem familiar de Eulálio de Assumpção vem de grandes aristocratas que viveram no Brasil desde o limiar do processo de colonização. Dessa forma, os homens da família carregaram, por longos anos, a responsabilidade de manutenção de suas funções políticas, sempre repetindo as conquistas que mantinham o sobrenome entre os mais importantes de cada época. Logo, o sujeito não tinha a opção de se descobrir no mundo, pois quem era já estava escriturado na voz familiar antes de seu nascimento, devendo a ele ser o mantenedor do discurso dominante e da superioridade de sua classe.

Além dessa limitação de tempo em que Eulálio se encontra, também podemos observar fatores históricos, regras sociais e condutas, que silenciaram boa parte de sua vida, e não só a dele, como também a de outros personagens não menos importantes como sua filha, sua esposa, sua mãe, entre outros. (FERREIRA; DIAS, 2017, p. 3-4)

Tecida por fragmentos, a narrativa debruça sobre causos labirínticos que não dão solução ao pensamento e, diante disso, o leitor desconhece grandes partes do enredo, que à memória do narrador se perderam. Dessa forma, a estrutura em fragmentos também é resposta à própria enunciação fragmentária do sujeito que narra. Os capítulos da vida de Eulálio fazem parte de uma narrativa, rascunhada por *flashbacks*, eventos que ocorreram em diversos momentos de sua vida, que se tornaram um grande quebra-cabeça para aqueles que tentam achar um caminho lógico ao corpo textual, o que é fato a impossibilidade. Uma amostra desse projeto literário em retalhos é a quantidade de explicações acerca do desaparecimento de sua esposa Matilde. No mínimo umas cinco explicações são apresentadas pelo narrador: Matilde morreu em um acidente; virou mendiga; foi internada em um sanatório, louca; morreu no parto; fugiu com o médico e a esposa; fugiu com Dubosc. Mas perante a ambiguidade na composição da história, ao

leitor resta a dúvida e a desconfiança, uma vez que não há certeza nem mesmo na voz daquele que enuncia, revelando uma obra ambígua.

Esses silêncios na estrutura textual localizam no seio narrativo um enredo de lacunas na própria história do Brasil, colocando-se enquanto metáfora dos vazios e dos apagamentos que compõem a memória do país. Tais fraturas são oriundas de um discurso que mantinha o poder da pena como espaço de opressão, que enquanto destinatário dos mecanismos linguísticos, apagava da história diversas biografias, na tentativa da composição de uma identidade que se equalizava ao estrangeiro. Com isso, criando-se hiatos, estabeleceu-se no limiar da colonização do país, segundo Memmi (2007), falas em prol do branco e contrário ao negro. Essa necessidade vem em defesa da manutenção dos prestígios do colonizador. Com isso, as referências aos colonizados alongam-se na incapacidade desse povo angariar espaços de poder. Logo, precisava do branco enquanto protetor dessa gente, e que no caso do romance de Buarque, Eulálio representava esse colonizador. Por sua vez, o que fica patente nessas representações é que o colonialista não quer a ascensão do colonizado; na verdade, ele luta para que este continue em situação de miséria, para manter sua soberania. Dessa forma, ironicamente, cria discursos que colocam os colonizados como devedores de favores ao colonizador, este que o escravizou e o desumanizou. É esse cenário que Chico Buarque vai trazer para sua narrativa, o que proporciona uma reescritura na história narrada. Dessa forma, o recurso estilístico adotado pelo escritor abre espaço para o leitor construir sua visão no enredo inacabado, reunindo as peças e reescrevendo a história por meio de seus conhecimentos e sensibilidades. Com isso, procura-se mudar as ideologias de formação da nação, silenciando a história dominante, e possibilitando a participação de outros grupos no contexto de formação da nação.

Tendo o chicote como símbolo de poder familiar, essa metáfora será um dos primeiros símbolos ambivalentes da escritura, uma vez que serve para bater nos escravos, bem como é o mesmo material levado para as noites de orgias. Essa mistura de público e privado ironiza a natureza material da vida, hostilizada pela representação carnalizada do homem, que se apresenta pelas máscaras do espetáculo. Diante disso, assiste-se um confronto entre o público e o privado; é nesse liame que começamos a acompanhar a carnavalização do ambiente romanesco, que mistura a festa pública à libertinagem cotidiana. O tecido narrativo viaja pela mocidade do protagonista, desenhada por travessuras, colocando os acontecimentos no âmbito particular, e nela põe em cena os aspectos que compõem a particularidade do homem, fora das vestes oficiais e que encena

o carnaval cotidiano. Por outro lado, lê-se a sociedade dos papéis, os quais as máscaras apresentam o homem público revestido pelo colarinho, em que os títulos chegam primeiro que o indivíduo, e a linguagem, festejada pelo estrangeirismo, constitui a unicidade do sujeito. Essa imbricação de espaços, segundo Lílian Paula Serra e Deus (2018, p. 02), “transcende ao indivíduo e conota aos alicerces da sociedade brasileira, cujas relações confusas e imbricadas, entre espaços públicos e privados, sempre se fizeram presentes.”

O romance projeta em suas linhas essa visada como um dos aspectos centrais de seu enredo, visto que o narrador é o herdeiro de uma grande linhagem familiar, mas que com a nova estruturação social, não tem mais espaço. Stuart Hall (2006, p. 07) ressalta que:

As velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. A assim chamada crise de identidade é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social.

Para o autor, há uma fragmentação dessas identidades modernas, devido especialmente ao multiculturalismo. Essa nova posição do sujeito social provoca a polêmica e desqualifica a voz de verdade, representada no discurso do narrador. Com isso, o viés irônico assinala para o paradoxo do pensamento, pois enquanto o narrado sinaliza para um lado, o entendimento dos fatos faz com que o leitor crie uma nova história. Perante esse agenciamento de palavras, a função monológica da vida vai se apagando, e a polifonia entra em cena como causadora da polêmica narrativa. O que para alguns pode representar um colapso, para outros não passa de um efeito gerado a partir da fragmentação de “paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais”. (HALL, 2006, p. 09)

Com isso, a crise identitária vivenciada por Eulálio rasura essa fratura da história, o entrelugar de duas configurações sociais com posições e ideologias bastante antagônicas, que, cada uma a seu modo, exige do indivíduo uma atitude diferente perante os acontecimentos da vida. Para Hall (2006, p 10-11), essa postura está entrelaçada a três tipos de identidades que se formaram no meio social. No início, havia uma sociedade falocêntrica, a qual o indivíduo era:

Totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo centro consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo – contínuo ou ‘idêntico’ a ele ao longo da existência do indivíduo.

Mas vejamos que esse olhar fechado para a constituição identitária do indivíduo não daria conta dos conflitos internos carregados por cada sujeito. Não precisamos ir longe, falamos de um mundo dominado por homens, que esse homem era o centro de tudo, e onde estava a mulher? O romance representa essa visada a partir da esposa do pai de Eulálio, aprisionada nas opressões impostas pelo patriarcalismo, sujeita a todas as violências do sistema social que participava, respaldado pela aparência, enquanto o marido viajava para Paris, com o filho, e se relacionava com as meretrizes. Logo, mesmo que a família Assumpção procura descrever-se ao nível da sociedade falocêntrica, a unidade social do sujeito o equipara ao outro, quebrando as hierarquias. Então, esse púlpito ganha novas conotações e serão desenvolvidas a partir de um conceito reconhecido como sujeito sociológico:

A noção de sujeito sociológico refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e autossuficiente, mas era formado nas relações ‘com outras pessoas importantes para ele’, que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos – a cultura – dos mundos que ele/ela habitava. (HALL, 2006, p.)

Perante esse pensamento, a constituição identitária do sujeito não é um espaço fechado em si, na realidade, ela se constitui na interação com o outro, na convivência entre vozes, na sociedade e sua cultura. Eulálio representa perfeitamente esse conflito, pois vive em uma ambientação fechada em si, em que no espaço interno da casa a hierarquia predominava como voz, sua vida estava simbolizada no espectro das palmadas recebidas da mãe, que tenta manter uma ordem que até seu interior não dá conta. As travessuras do menino-criança dão espaço aos bordéis, a leveza da vida, experiência apresentada pelo pai, seu maior símbolo de virilidade, a pessoa a qual deseja ser no futuro.

Portanto, dois palcos são criados, o da severidade e o da libertinagem. Esse entrelaçamento social também cria no menino Eulálio dois mundos possíveis, e a identidade estabelecida pela sociedade oficial se fragmenta. Mesmo que o padrão de sua família aponte para a hierarquia das relações, o sujeito não é capaz de manter esse elo, pois o meio o liberta do aprisionamento e aponta a transgressão como mecanismo básico para se viver. No romance, a primeira ação está na escolha da esposa, considerada mulata, o que representa uma afronta para uma família descendente de portugueses. Mas é essa

tomada de decisão que provoca a ruptura com o antigo, constrói um novo *locus* para o indivíduo, colocando-o como parte de uma estrutura que está se fortalecendo, regendo os meios de convivência entre os indivíduos.

É nesse *locus* libertário, que não está mais em jogo apenas uma identidade, que chegamos ao terceiro tipo de sujeito enunciado por Hall (2006), o sujeito pós-moderno. Pensamos na biografia de Eulálio, na composição das cenas narradas, nas perdas memorialísticas, e podemos constatar uma crise do eu consigo mesmo, que relata assuntos os quais é impossível chegar a uma solução: as lacunas das cenas, as ausências no tecido textual vão constituindo o mapa de uma mente mal resolvida consigo e com o mundo, contraditória. Nessa nova ambientação estilística, há um conflito entre narrador e sociedade. É necessário salientar que a história do menino Assumpção foi traçada antes mesmo de seu nascimento, que as ações já estavam programadas, os bens fortalecidos, mesmo que os resquícios discursivos nos falem que a cada geração perdia-se uma riqueza; “Quem sabe se, inadvertidamente, eu não teria me apossado da volúpia do meu pai, assim como da noite para o dia herdara gravatas, charutos, negócios, bens, imóveis e uma possível carreira na política.” (BUARQUE, 2009, p. 32). Mas é fato que Eulálio nasceu sabendo que era rico, que detinha muitos bens, e, especialmente, que tinha poder e que existia uma camada de cidadãos que deveriam servi-lo calados, que eram, especialmente, os negros, mas também nesse enquadramento estavam os pobres. Em vista disso, é importante salientar que o mundo do menino Assumpção era o do colonizador, e ele sabia disso, rastros comprovados com o modo que tratava seu amigo negro, Balbino.

A linguagem em *Leite derramado* aparece como um constituinte ambíguo, o que provoca o riso no leitor. A linguagem oficial, gestada pelas vozes hegemônicas, aparece como meio de falseamento da realidade. “A linguagem falseia a realidade porque seu único compromisso opera no nível das imagens elaboradas.” (PRADO, 1976, p. 18) Isso fica bastante claro com na narrativa de Buarque, como podemos ver:

Só o reencontrava nas férias de julho, e então volta e meia lhe pedia um favor à-toa, mais para agradar a ele mesmo, que era de índole prestativa. Às vezes também o chamava para ficar por ali à disposição, porque a quietude da fazenda me aborrecia, naquele tempo a gente era veloz e o tempo se arrastava. (BUARQUE, 2009, p. 18-19)

O corpo em silêncio digere as palavras pronunciadas no mesmo silêncio da escuta e reproduz a ordem. Por sua vez, se a esse as palavras são apenas saboreadas e executadas

na mecanicidade, o corpo que pronuncia não é nada mais que um reprodutor de discurso, que saiu compilando todos os passos de seus antepassados e a transmite a esse outro. Por sua vez, suas palavras são observadas por outro distante, que as interpreta e avalia cada signo, em um ato dialógico, e pode reprovar facilmente seus enunciados, pois ainda não simboliza a linguagem do poder. Com isso o fracasso se nivela na própria linguagem do sujeito. E é esse o grande conflito de Eulálio, pois não tem o poder de voz de seus antepassados, suas palavras se colocam na arena de debate, e o ato dialógico enuncia apenas um sujeito sem voz. Ao mesmo tempo que diminui o escravo para se ver autoridade, é desmoralizado constantemente pelos franceses, pelos funcionários que trabalhavam na antiga repartição de seu pai e, com o passar dos anos, pelos cidadãos com quem se relacionava na rua e no hospital.

Frente aos acontecimentos narrativos, a comunidade imaginada do menino Eulálio está montada; sua visão sobre o mundo o colocará em abismo entre o real e o imaginário e confluirá para o final que o leitor o encontra, no ato memorialístico. Com os fatos montados, alguns acontecimentos foram nodais para mudar esse cenário. A morte do pai situa-se como uma das primeiras frestas, o que, posteriormente, é suficiente para ser diminuído perante aquilo que ele achava que comandaria com a morte do patrono.

Eulálio, após a morte do pai, reconheceu que não representava as ações do patrono, não tinha sua fama, especialmente porque não possuía mais o capital que o velho carregava. Ademais, reafirmando sua posição enquanto destinatário do discurso de dominação, deixa escapar que, na realidade, assim como desprezava a capacidade da mulher no ato comunicativo, era o representante real dessa ausência de diálogo com o outro, não representando mais a tradição familiar. Não há cena mais ilustrativa do que sua primeira viagem a negócios na ausência do pai, que se apropria de vocabulário baixo para dialogar com autoridades e pessoas de prestígio que frequentavam o ambiente de seu patrono.

E logo na primeira noite fui convidado a cear na mesa do comandante, que perante o arquiteto Le Corbusier e a cantora Josephine Baker, ergueu um brinde à memória do meu pai e lembrou suas conversas galantes. Animado, contei da sua vigorosa amiga La Comtesse, que praticava pompoarismo com moedinha de meio franco, mas o comandante não entendeu direito a história, e a cantora entabulou assunto à parte com o arquiteto. (BUARQUE, 2009, p. 58)

O rebaixamento do herói vai dando corpo à narrativa que enuncia todo o discurso de poder da família, mas que, na verdade, é uma metáfora da história das oligarquias

aplaudidas e invejadas pelas pessoas mais pobres, que vivem sobre a utopia da presença de heróis representáveis dentro das sociedades, mas cujo núcleo familiar é contagiado por distúrbios comuns a qualquer cidadão de seu país. Benedict Anderson (2008, p. 33) já havia alertado para esse aspecto no seio das nações: “As comunidades se distinguem não por sua falsidade/autenticidade, mas pelo estilo em que são imaginadas.” Do mesmo modo que havia uma imaginação possível da sociedade oficial sobre as classes menos favorecidas, também havia o reverso, a idealização de uma classe, dominação às ideologias discursivas de dominação. Com isso, o romance, para desmistificar esse ideal, cada vez mais diminui o púlpito, coloca o pai, o herói do menino Eulálio, em confronto com o título que carrega, e levando-o à consciência do desprestígio que sua família vinha carregando:

Já eu tinha de comparecer à repartição de manhã cedo, me acotovelar com gente estranha, estender meu cartão de visita, chamar a atenção do funcionário, escute aqui, senhor, meu nome é Eulálio d’Assumpção. Lembro-me do espanto do sujeito que afinal me atendeu, o senador? Filho dele, respondi, e o vi caminhar meio de banda em direção aos colegas. E pelos cochichos compreendi que o nome do meu pai, notável da República, caíra de um jeito grosseiro na boca do povo, Assunção, o assassino? Assunção, o corno? (BUARQUE, 2009, p. 57)

Isso desmistifica o poderio paterno: perante a ação, percebe-se que o pai não era realmente o grande herói que frequentava a narrativa de Eulálio, na verdade, somente mais um sujeito mediano na cadeia da vida, sua popularidade nos espaços que dividia com o filho eram frutos de pagamento, - “Papai era ali admirado por seu impecável francês e suas gorjetas generosas” (BUARQUE, 2009, p. 57) -, sendo ridicularizado no ato de morte, por ser morto pelo marido de uma amante.

Às vezes sinto pena minha mãe, porque papai não lhe deu sossego nem depois de morto. Sua avó teve de receber em casa o chefe de polícia, aturar perguntas insolentes, pois corria que meu pai tinha sido morto a mando de um corno. Isso porque foi metralhado ao entrar na sua garçonnière, mas mamãe só lia *O Paiz*, cujas reportagens atribuíam o crime à oposição. (BUARQUE, 2006, p. 36)

Com esse fato, tanto o telhado do pai desaba, quanto o da mãe, pois era apenas uma mulher que vivia das traições do marido. A velha se escondia na alienação; lia um único jornal, *O Paiz*, em reverência constante à França, mas que escrevia o discurso da nação dominante, silenciando os fatos que as minorava. Por sua vez, infere-se o conhecimento da mulher em relação às atitudes do marido, e a referência à leitura de um único jornal é a borracha que busca apagar a realidade dos fatos. Com isso, torna-se o símbolo maior da opressão que atravessa épocas, mulheres que são obrigadas a aceitar os

amores extraconjugais, que muitas vezes resultaram em filhos, e que, também, contribuíram para a miscigenação do país.

Não tão distante dessa biografia opressora está a imagem da avó de Eulálio, que teve que criar uma criança que não era fruto de seu ventre, mas, como se infere na obra, das relações de seu esposo com uma escrava, gerando uma criança negra: “E agora lhe perguntei em passant, ao sair da biblioteca, por que ela nunca me contara que tio Badeco Montenegro tinha cabelo pixaim.” (BUARQUE, 2009, p. 74). Ademais, a mãe de Matilde também se situa nessa ambientação, pois a filha é colocada como fruto de um relacionamento entre o senhor e uma negra baiana. Logo, aparenta-se que o opressor está apenas repetindo os gestos de opressão que recebeu na vida, triangulando uma história cíclica, transmitida de família a família.

Ademais, frente à representação de uma família oficial, gestada sob o sistema de classes, que a coloca superior aos demais cidadãos, mais um detalhe desconstrói o discurso de superioridade. Em suas andanças por Paris, o pai de Eulálio apresenta-lhe a cocaína. Todo o preconceito gerado contra as drogas, portanto, são apenas para marginalizar a camada pobre da sociedade e alienar uma outra parte: as drogas estão, na realidade, dentro da casa daqueles que se consideram os mais nobres.

E eu já ia dormir quando papai me chamou ao seu quarto, sentou-se numa chaise longue e abriu um estojo de ébano. Mas o que é isso, meu pai? É a neve, ora bolas, disse ele muito sério, papai fazia questão de nunca sair do sério. Com uma miniespátula separou o pó branquíssimo em quatro linhas, depois me passou um canudo de prata. Mas não se tratava dessa porcaria que idiota cheira por aí, era cocaína da pura, que só tomava quem podia. (BUARQUE, 2009, p. 35-36)

Essas fraturas da biografia de Eulálio atravessam uma outra temática, aquela que o sujeito se achava proprietário de heranças, acreditava que elas nunca iriam acabar e que não precisava se preocupar com o trabalho, pois como o país construiu uma cultura a qual o negro era o responsável pelo trabalho pesado e o branco apenas mandava, esse imaginário é representado ainda como herança do protagonista.

Quanto ao dinheiro, querendo ou não, mamãe para mim seria sempre uma salvaguarda. Sua família era talvez mais abastada que os Assumpção, só em pastagens os Montenegro possuíam metade do estado de Minas Gerais. É certo que a prole era grande, mamãe tinha cerca de vinte irmãos, mas uma única fazenda de gado leiteiro me bastaria para tocar a vida, ainda que eu vivesse cem anos. Minha pequena filha cresceria cercada do bom e do melhor, e mais bonança teria minha mulher, se algum dia voltasse para casa. BUARQUE, 2009, p. 59)

Mas a vida trai a natureza do ócio. Eulálio não buscava trabalho, ele simplesmente forjava o ato; acreditava que sua simples presença no ambiente na repartição era suficiente para lhe garantir a herança, o poder e os bens. Mas seu mundo estável desaba, pois os meios de produção, oriundos do capitalismo, deram corpo a uma nova interação no mundo do trabalho, o que abala constantemente as estruturas sociais. Portanto, a figura da personagem não afeita ao ofício e que simbolizava a família tradicional, não sustenta o novo sistema de trocas de capitais, sendo dissolvida em uma sociedade moderna, afoita, que o liberalismo predomina como eixo de transformação e renovação.

Só saía para o trabalho, que a princípio não me exigia grandes quês. Bastava-me pôr uma das gravatas inglesas do meu pai e andar por onde ele andava, como queria mamãe, até que algum dia acertasse meu próprio passo. No Senado era sempre bem acolhido, tomava café em diversos gabinetes, circulava pelos corredores, ficava fumando por ali, não raro era convidado para um almoço com políticos no La Rôtisserie. Senão, comia sozinho numa casa de pasto, depois passava no escritório da Le Creusot, levava um bombom para a secretária, perguntava por algum cabograma, sentava na cadeira que meu pai deixara vaga. Com os pés sobre a mesa, fumava, olhava o telefone, estava pronto para assumir as funções de papai a qualquer momento. (BUARQUE, 2009, p. 62-63)

Com essas imagens, percebemos que o pai do narrador romanesco não foi capaz de o inserir nos negócios; essa ausência assinala também que não houve transmissão de herança; nem o simples francês, que era o vocabulário que inseria e dava fama ao patrono, foi repassado ao herdeiro, causando mais uma fratura na identidade do menino, o que desequilibrou totalmente sua estadia no mundo.

Por conseguinte, o conhecimento, que estava restrito à camada alta da sociedade, não fazia parte da realidade do protagonista. O leitor encontra Eulálio falando de seu distanciamento com o escravo de sua infância, vangloriando sua estadia em uma faculdade de Direito, o que não permite a interação com Balbino. Por sua vez, com a morte do pai, o herói luta para dar conta do mundo do patrono; mas uma de suas primeiras deixas é a incapacidade de terminar a faculdade. Com isso, coloca-se no mesmo espaço de todos aqueles sujeitos que não tiveram a oportunidade de cursar uma universidade, e as palavras pronunciadas no leito do hospital, que se comparava a todas as pessoas que ali estavam, apenas reafirmam cada vez mais seu local na cadeia da vida. Ademais, os poucos rendimentos que mantinha foram roubados pelo genro e pelas relações angariadas pela filha e pelo bisneto, deixando-o na miséria, morando em um quarto doado por um pastor, metaforizando o tragicômico romanesco com o rebaixamento total do herói da narrativa.

Em uma visada outra, o olhar para o feminino também transcende na narrativa de Buarque. Mesmo que Maria Eulália guarde em si o discurso opressor e de castas de sua família, narra-se a liberdade da mulher na escolha do companheiro. Fora da padronização de sua família, entra no seio familiar um filho de imigrante: “Agora imagine a sua avó o que diria, neta casada com filho de imigrante e bisneto comunista da linha chinesa.” (BUARQUE, 2009, p. 38). Ademais, a filha do protagonista ainda traz para a biografia dos Assumpção o namoro com um homem negro, o que fratura cada vez mais a identidade do narrador e reafirma o descentramento do legado familiar.

Dentro desse cenário de conflitos, acompanhamos nas linhas romanescas o desenvolvimento da intriga. Em determinado momento, Eulálio fala de um neto que virou comunista. Aparentemente, essa não era a posição ideológica de sua família: o comunista era o transgressor, o que lutava pela igualdade de direitos, pela mudança social, pela liberdade das vozes plurais e pela cultura híbrida. O rapaz e sua namorada, ambos ativistas do comunismo, foram mortos por policiais na Ditadura Militar. Por sua vez, o que procuramos salientar aqui é a volatilidade das identidades, a clivagem que a modernidade cria na família Assumpção, que a partir de Eulálio se miscigenou, comportando diversas identidades e ideologias, e instaurando a polifonia de cores e falas que é cara de nosso país.

Para compor cada vez mais o cenário híbrido brasileiro que a narrativa vem tecendo, relata-se a história do bisneto de Eulálio, menino negro, desprezado pela avó, mas que ganha o apreço do avô, que o recolheu da cadeia, onde a mãe e o pai foram mortos devido à repressão da Ditadura. A criança, que segundo narrador parecia seu bisavô, repetia os grandes erros dos Assumpção. Contrário ao pai, não gostava de livros, nem de estudar. Quando alcançou a mocidade, passou a cortejar as mulheres. O resultado foi o do bisavô: morreu em um motel, desenhando, cada vez mais, a tragédia familiar de Eulálio. A realidade dos fatos não alcançava a linguagem que elaborava o eixo da narração dominante. Esses contrastes diminuía a narração gloriosa do narrador, em que o leitor procura pela felicidade, mas só encontra derrotas. E retornando ao rapaz, o sentimento do narrador é o seguinte: “os coveiros estavam de má vontade, e quando o caixão bateu com peso no fundo da tumba, o baque abafado me soou como o fim da linha dos Assumpção. Para mim já estava bom, bastava.” (BUARQUE, 2009, p. 153) Percebe-se, portanto, que Eulálio não aguentava mais tanto sofrimento, quantas derrotas, em vez de toda a honradez que procura narrar.

Mas esse jovem, que Eulálio acreditava ser o fim dos Assumpção, gerou uma criança com uma moça a qual a mãe não reconheceu como Neto. Essa, o último menino enunciado pelo narrador, a bisavó amava, pois era branco. Ademais, ele retorna aos legados dos Assumpção. Mesmo nunca querendo estudar, repetindo a própria ação do tataravô, que não conseguiu terminar a faculdade, o jovem tinha o espírito ambicioso; sua avó fazia de tudo para mantê-lo integrado à considerada classe alta do Rio de Janeiro, até chegar ao momento de o rapaz passar a conseguir seus próprios ganhos por meio de roubos. Tal ato não era desconsiderado pela avó, pois a importância estava nos ganhos, em ter dinheiro, em frequentar o estrangeiro, não importando os meios angariados para alcançar tal êxito. E foi esse jovem que roubou o último bem de Eulálio, e o jogou em um quarto no subúrbio do Rio de Janeiro aos 100 anos de idade, reafirmando diferentes tipos de violências que as classes dominantes utilizam para se manter em espaço de dominação.

A inversão de papéis sociais é o símbolo da transformação, e o narrador romanesco tomando vinho em um copo de geleia alegoriza ainda mais o declínio do legado de castas, em que toda a família se veste derrotas, de passados sombrios. “Esguichou vinho na minha cara, e ainda bem que mamãe não estava ali para me ver bebendo um bordeaux em copo de geleia”. (BUARQUE, 2009, p. 178-179) Os Assumpção têm como herdeiro um negro, seu último membro é visto na televisão como um traficante, um sujeito que tocava fogo em todos os locais que não lhe agradavam, mas era aplaudido pela bisavó, pois estava conseguindo dinheiro. A consciência criadora, portanto, vai aos últimos limites para provar sua ideia, para constituir a caricatura do homem desprovido do trabalho. Por outro lado, mesmo estando evidentes as inferências no discurso do tataravô de despreço às atitudes do garoto, percebe-se certo gosto ao ver ele aparecendo na televisão; e isso, certamente, o retorna ao poder e visibilidade dos grandes Assumpção que estão guardados em sua memória. Heroísmo e anti-heroísmo se chocam, concreto e abstrato, mesmo que procurem se encontrar, há um hiato muito grande, assegurando, com isso, o lugar da tragédia no meio da comicidade. Esse foi mais um índice textual das mudanças sociais, do hibridismo e da formação identitária formada a partir das relações com o meio. A representação do neto se relacionando com diversos tipos sociais, tanto reafirma o local opressivo de colonizador, quanto a quebra das fronteiras da hierarquia, o que permitiu um contato maior com o outro.

Ao som de sambas, rumbas, rock and roll, o Eulálio se entretinha no quarto com empregadinhas do bairro, caixas de supermercado, namorou até uma oriental, garçõete num sushi bar. Trazia também colegiais, um dia o vi entrar

com uma menina muito branquinha, cheirosa, um andar gracioso. (BUARQUE, 2009, p. 150)

Logo, mesmo perante esses conflitos que compõem o enredo de sua biografia, Eulálio discursa por meio de uma voz autoritária. Mas se observamos os interstícios linguísticos, conseguimos captar que o plano discursivo não dá conta da vida, das ações que são jogadas no palco espacial da existência. Mesmo frente aos namorados da filha, situados na posição de estrangeiros, devido a suas raças, não vemos um discurso de despreço; o mesmo ocorre com a presença do neto comunista, ou mesmo negro, a namorada de seu neto com *piercing*, que agradava ao avô, bem como não lhe era contrária a ideia de ter um neto traficante. O homem que sobe em um palco para discursar não é o sujeito da vida cotidiana, dos fatos relatados, levando-nos a reconhecer um ser frágil, talvez de coração mole, que leva os jargões como herança, mas na vida interpreta outro papel, simbolizado pelas opressões discursivas do dominador que o impôs a manutenção dessas violências perante os outros povos.

O viés paródico do romance de Chico Buarque espalha-se em *Leite Derramado*, a partir da trajetória familiar dos Eulálios, todos personagens tipificados e caricatos, desde o primeiro assumpção até o último, tendo como pano de fundo o panorama sócio-histórico do Brasil. A figura caricatural do narrador-protagonista remonta às figuras lendárias e corrosivas do modernismo brasileiro, como *Macunaíma*, “o herói sem nenhum caráter”, de Mário de Andrade, e as fantasias sexuais de Serafim Ponte Grande, de Oswald de Andrade, além do pessimismo de Brás Cubas e do ciúme doentio do Bentinho, de Machado de Assis. Portanto, a escrita da memória de Eulálio revigora o diálogo e histórias oficiais e ficcionais. (PEREZ, 2017, p. 206)

Assim, nesse mundo abstrato, Chico Buarque iguala seu narrador aos escravos, que chora perante à perda da esposa, humaniza-se e, particularmente, quebra o falocentrismo, o símbolo do sujeito do iluminismo apresentado por Hall (2006), que construía heróis sem as fraturas do tempo e da cultura: “sem Matilde, eu andava por aí chorando alto, talvez como aqueles escravos libertos, de que se fala.” (BUARQUE, 2009, p. 56). A figura “do homem no homem” parece ser a identidade procurada pelo intelectual Chico, que perscruta cada silêncio da história para compor sua personagem, bem como contrapor sua narrativa às ideologias.

Diante dessas cenas, certamente, em *Leite Derramado*, as intenções verbais do narrador do romance são diferentes daquelas do autor criador. Esse artifício narrativo possibilita o choque entre o narrado e o sentido a ser compreendido, causando a polêmica no seio do romance, e apontando características dialógicas polissêmicas em uma narrativa ambivalente. As palavras do corpo objetificado, com isso, passam por uma estilização

paródica, levando à ironia e ao rebaixamento do herói da rapsódia. Quando o narrador fala à namorada do neto que sua mãe era a rainha Elizabeth, o romance chega ao extremo da parodização histórica, e ri da cara do homem das aparências, das máscaras. “Então lhe expliquei que papai foi o político mais influente da Primeira República, contei que o rei Alberto costumava vir da Bélgica se aconselhar com ele, até apontei numa foto a rainha Elizabeth como sendo minha mãe.” (BUARQUE, 2009, p. 171)

Com isso, percebemos que a ironia e o tom discursivo são os modeladores da voz do narrador, elas apregoam peças, distorcem o sentido grandioso da nação e levam o sistema à experimentação do maior rebaixamento do herói: a família que era uma das detentoras de maior poder aquisitivo do Brasil termina morando em um quarto doado por um pastor. Este, alegremente, toma a casa e diz estar fazendo uma boa ação ao emprestar um barraco de fundo para a família. A igreja, certamente, aparece na obra como o grande mercado consumidor da contemporaneidade, mas especialmente encena a quebra da homogeneidade religiosa, apontando também como elemento moderno a diversidade religiosa. Assim, observamos duas tendências: a ascensão do capitalismo tanto deu abertura a novas possibilidades nos sujeitos sociais angariar lucros, visto depender dos meios de trabalho, sufocando, de certa forma, os modos de vida por meio das heranças e apadrinhamento; por outro lado, ela também mantém em si o traçado individualista, o qual sufoca o outro, olhando apenas para o seu bem-estar e, no máximo, de sua família.

É dessa forma que podemos associar a narrativa de Buarque a uma das características da sátira menipeia. O motivo para aderirmos a tal classificação é porque a obra centra-se nas oposições, retira a personagem principal da condição de rei e coloca-o na posição de miséria. Essa oposição no seio da narrativa, movida pelos contrastes, determina a triangulação do narrador ao longo de sua trajetória de vida, que retorna aos anos 1400 para falar do poderio de seus ancestrais, enquanto ministros em Portugal, e chega no Brasil a apontar seu neto aparecendo na televisão ao ser preso por tráfico. E talvez reafirme a ideia de Silviano Santiago (1978, p. 16), quando o pensador fala que:

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e de pureza: estes dois conceitos perdem o contorno exato de seu significado, perdem seu contexto esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz.

A fuga a todo o modo de vida imposto pelo colonizador, que está tão claro nessa obra, até pela desapropriação linguística, foi o caminho encontrado para a emancipação

dos latino-américa. Perante as polêmicas representadas ao longo do romance, chega-se a uma conclusão: a nobreza familiar que procura tanto se assegurar no espaço da aparência se desfaz no viés discursivo. Acompanhando os fatos encenados pela mente fantasmagórica eulaliana, vamos ao encontro de uma família que vive do tráfico desde o seu surgimento, seja de escravos, seja no de drogas, existe um rebaixamento desses personagens. Ademais, se olharmos para o enredo da vida de cada um, perceberemos que há uma tragicidade nessas histórias, que vão se desfazendo ao longo da narrativa. Matilde, que cantava na igreja, parecia ter uma família estabelecida, é colocada como fruto de um relacionamento extraconjugal de seu pai com uma baiana, - eis o motivo da cor -, e desaparece sem que saibamos seu destino. A mãe de Eulálio, que aparentava uma senhora de porte firme, mostra-se também em suas fraquezas, morrendo na loucura. O pai de Eulálio, homem de negócios, é desfigurado nas traições à esposa, morto pelo marido de uma amante. A filha é sempre uma personagem cômica diminuída pelo pai. Essa objetificação do outro vai construindo um movimento de zombaria dentro da estrutura narrativa, o que retira a heroificação de um povo e coloca-o como igual aos demais cidadãos. A grande contradição de tudo isso é que o narrador procura constantemente encenar uma família de brasões, mas a linguagem não alcança o pensamento. O sujeito mediano só pode falar a partir de suas vivências e de um vocabulário que metaforiza essa existência, seja ela em malogro e desesperanças, mas essa é a voz que sai em soluços e representa apenas uma relação tragicômica com o mundo, permeados por conflitos, bem como da certeza de suas misérias.

“Quando eu sair daqui, vamos nos casar na fazenda da minha infância, lá na raiz da serra.” Essa imagem, a limiar de conversa, talvez soe como uma das mais significativas na descrição de vida do narrador personagem de Buarque. Aqui se confluem três tempos: passado, presente e futuro, que juntos transmitem um estado de rememoração e tentativa de retorno a um passado que, a luz da voz narrativa, elucida momentos de bem-estar social e grandeza, sentimentos que carrega como sendo atributos da classe social de sua família. Mas, por outro lado, o leitor se encaminha por um enredo que traduz a miséria humana, visto que a personagem enuncia grandezas e superioridade perante uma gente, mas vive órfã desse mundo. Portanto, criam-se ambientes ambivalentes, constituindo, assim, uma narrativa tragicômica. Tragédia e comédia, nessa fresta, se harmonizam para a constituição de um narrador ambivalente que enuncia a história de uma nação em caos com sua narração de verdade.

O discurso, para Eulálio, é uma forma de o manter vivo, de manter viva sua história, o legado construído por sua família, mas que, de certa forma, se esvaziou em sua trajetória. Falar do outro, dos brasões do passado, às vezes surge como um antídoto para anestesiar a derrota sofrida para o tempo que evoluiu, para as transformações sociais que aniquilaram seus bens e, com isso, sua própria voz de poder, possibilitando a ascensão de outros discursos que contribuíram para a formação da nação.

Eulálio vive no limbo entre a memória e o esquecimento, mas talvez sejamos capazes de perceber que resiste uma luta constante para se lembrar do passado feliz e esquecer as derrotas que recortaram quase toda a vida da personagem. E talvez aí esteja cindido o processo formativo do romance de Chico Buarque, que ao falar de outros, fala de si. A composição do outro surge como um modo de determinação do próprio narrador em cena. Essa visão, que nas palavras do protagonista se faz monólogo, se dialogiza com a vida, visto que a construção hermenêutica da linguística textual encenada reafirma a presença e vitalidade das outras vozes que tecem o enredo da obra.

A lembrança, portanto, aporta como ausência da esposa, dos passados de glória, de uma felicidade quase ausente na história do narrador. E talvez o narrador desse romance, ao retornar tantas vezes ao mesmo fato, queira apenas dar caráter de verdade a essa sua narração, que insiste em desmentir a si mesmo em cada apagamento das cenas de sua vida, em cada recusa à própria narração. Talvez, ela queira apenas ser metáfora da grande ficção que se narrou ao contar o enredo do Brasil.

“O universo ficcional criado por Chico Buarque em *Leite derramado* (2009), à luz das lembranças do narrador Eulálio, além de fazer uma crítica à moderna sociedade brasileira, racista, conservadora, misógina e ainda colonizada, pautada nas memórias de projetos sociopolíticos e culturais falidos, também revela a condição do homem brasileiro contemporâneo e as novas relações de poder que a sociedade brasileira lhe impõe. A narrativa revela os problemas sociais vividos pelos brasileiros ao apontar uma sociedade desigual onde o 15 preconceito racial, social e cultural aparece de forma central e é representado por uma sucessão de personagens homônimos, do tetravô ao tataraneto, pois nesse romance buarqueano todos os homens têm o mesmo prenome e suas histórias se misturam na precária memória do narrador idoso. Assim, Eulálio mistura história pessoal com história social ao reiterar a importância da família, sob o signo do nome próprio, à maneira de *Cem anos de solidão* (2011), do escritor colombiano Gabriel García Márquez.” (CANABARRO, p. 15)

Em *Leite Derramado* o leitor percorre uma encruzilhada entre o que é enunciado pelo narrador e as lacunas dessa narração. Nesse limite se esconde o princípio da ironia. Portanto, resta uma crítica ao sistema. Chico joga constantemente com o sistema, um sistema que ele, na qualidade de homem branco e classe média, faz parte. Ademais, traz à arena de debate sua própria comunidade, a carioca, buscando reconfigurar a história hegemônica da formação do Brasil.

A angústia que o narrador carrega entre o dito e o não dito dilacera sua memória, o deixa escapar os resquícios de sua vida, construindo territórios de contradição na urdidura romanesca. A nação superou seu tempo, as relações entre os homens transcenderam, ele não conseguiu se apropriar dos papéis sociais de seus antepassados, e vive a murmurar o passado, silenciado pelas pessoas com as quais contracena, sinalizando a tragédia dentro de uma narração irônica, posto contraditória. Esses conflitos são representantes de um monólogo que se fragmenta linguisticamente, assim, dirimindo o enredo, a narração coesa, possibilitando as inferências biográficas do ser em caos.

“A ironia é um modo de discurso que tem peso, no sentido de ser assimétrica, desequilibrada em favor do silencioso e do não dito. O favorecimento ocorre em parte através do que é implicado sobre a atitude do ironista ou do interpretador: a ironia envolve a atribuição de uma atitude avaliadora, até mesmo julgadora e é aí que a dimensão emotiva (Meyers, 1974: 173) ou afetiva também entra – para o desespero da maior parte do discurso crítico e da maioria dos críticos.” (HUTCHEON, 2000, p. 63)

A encenação irônica de Matilde comporta as vicissitudes angariadas por Machado, ao ceder voz a seu narrador em primeira pessoa, Bento Santiago, para traduzir os caracteres de Capitu. Eulálio de Assumpção, ao falar de Matilde, é o agenciador de voz de poder que contém em si a possibilidade de limitar a verdadeira face da mulher. Resultado do patriarcalismo, o narrador evidencia em seu discurso o despreço pela mulher, mas a linguagem denuncia a ausência de poder sobre o outro. Os rastros discursivos romanescos elucidam a relação de posse que configura a relação, o que sinaliza que o homem não tem o poder, ele quer o poder, e esse poder sobre a mulher não é concretizado, uma vez que há a preferência pela morte em oposição a uma vida de morte, ou seja, a opressão e a subserviência.

A não concretização dessa relação indicia uma das maiores derrocadas do protagonista do romance, logo que o matrimônio é a inserção do homem na sociedade e a possível formação de uma maturidade. Frente ao desejo não conquistado, as memórias

do narrador se alavancam quase que completamente em torno da vida da mulher, numa busca, por meio do discurso, de ainda conter esse corpo em si. Esse eixo narrativo nos possibilita inferir que o tragicômico romanesco gira em torno dessa ausência, da recusa de aceitação do sistema patriarcal imposto desde a formação do país. Por conseguinte, configura uma reviravolta na constituição do pensamento sobre a nação, a busca por espaços de grupos oprimidos ao longo do tempo.

Assim, Buarque desconstrói ironicamente toda a teologia do conhecimento histórico formulado no discurso da nação, retratando as ambivalências das classes, e possibilitando o contato familiar entre os ambientes narrativos. Isso desafia o pensamento formulado acerca da nação. Podemos reconhecer esses indícios textuais, em especial, na categorização de um narrador representante da classe abastada encenada de forma rebaixada. Tal recurso estilístico, emergido da ironia, sinaliza para a equalização das classes sociais e para a reescritura de uma história do nacional de forma mais verídica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

**O Brasil é apenas um:
as narrativas, a vida, a luta contra o domínio de opressão**

Mais uma vez (ou como sempre)...

Os inocentes do Leblon
não viram o navio entrar.

Trouxe bailarinas?
trouxe imigrantes?

trouxe um grama de rádio?

Os inocentes, definitivamente inocentes, tudo ignoram,
mas a areia é quente, e há um óleo suave
que eles passam nas costas, e esquecem. (Drummond)

Silviano Santiago (1978) salienta que o escritor latino-americano aceita a transgressão como forma de expressão. Talvez aqui não estejamos tão distantes desse ato discursivo polifônico. Lima Barreto era o homem que saía do subúrbio todos os dias, contracenava com as diferenças, se via estrangeiro em um mundo epistêmico ao perceber que a voz do poder não dialogava com os cidadãos pobres instalados nas periferias. Esses apagamentos historiográficos parecem ir compondo a percepção do autor, tornando-se materiais de suas obras literárias. Por outro lado, no distanciamento, seja pela cor, pelo status social e, poderíamos dizer, pela própria legitimidade da fala, parece que o mesmo discurso retorna em Chico Buarque, quando o autor passa a narrar em suas obras, sejam elas canções, peças de teatro ou romance, as ditaduras de pensamento vividas pelos habitantes do país, bem como os apagamentos e os silenciamentos. Essas vozes autorais, que ombream a eticidade do discurso, certamente comungam de ideias semelhantes, e podemos perscrutar processos estéticos híbridos, mas que, ao mesmo tempo, se unem nas dissonâncias.

Os intelectuais, aos escreverem suas obras, pareceram estar jogados em visadas voltadas para a reconfiguração de pensamento social de seu país. Com propósitos diferentes, haja vista espaços e tempos distintos, aparentemente Lima Barreto buscava a identidade da nação brasileira no limiar do século ao vislumbrar as contradições entre o discurso da Proclamação da República e os atos da população dominante, e para isso exacerba os aspectos dessa cultura, bem como ironiza a vida da sociedade de seu tempo. Por outro lado, percebemos um ideal diferente no romance de Chico Buarque: em que os enunciados retornaram ao passado no sentido de apontar um olhar diferenciado para a narração historiográfica oficial; para isso rebaixa seu herói, que parece caminhar junto às transformações e apontar a seu leitor um mundo em pleno desenvolvimento e que procura sufocar o antigo modelo de apropriação de papéis sociais.

Lima Barreto viveu um momento em que pessoas iguais a ele estavam deixando a escravidão e não viam nenhum destino, não sabiam o que fazer da vida; se antes possuíam pelo menos um local para ficar, agora o Estado os havia jogado na rua, sem condições para enfrentar a fome. Isso gerou no escritor revoltas, respondidas por meio de sua arte, que se compunha por aspectos estéticos críticos ao sistema social. Frente à escolha tanto da forma quanto do conteúdo que resolveu encenar, por longos anos foi silenciado, pois suas obras simbolizavam as ambivalências da vida dos homens, rastreado, assim, construções artísticas críticas que visibilizavam as catástrofes sociais,

na tentativa de reconfiguração do sistema social e do poder existente no país, o que proporcionava a manutenção das desigualdades.

Por conseguinte, Chico dialoga com um passado em transformação, de configurações sociais instáveis, mas, em *Leite Derramado*, por meio do olhar diacrônico, reestrutura artisticamente a história de formação do país, contestando a narração oficial e possibilitando, por meio da ironia, um olhar diferenciado dos interlocutores por meio das polifonias de sentidos que a narrativa possibilita. A história única é apagada e inserida no processo de inacabamento, em que tudo se transforma em interrogação e faz com que o destinatário das linhas escritas viva a polêmica que a obra encena e assim possa construir sua própria narração. Dessa forma, a obra se aproxima dos conceitos de decolonialidade, pois almeja, em meio aos discursos construídos pela classe dominante, bem como às ideologias do cotidiano, como destacado por Volochinov, constituir uma nova narração para a história. Isto está posto nas elipses de certos episódios da vida do narrador, na sua vontade de lembrar apenas os fatos que são proveitosos, bem como na necessidade de esquecer e apagar da memória as tristezas de um tempo perdido, os rastros das derrocadas que sofreu. Mas quanto mais tenta apagar, mais elas sufocam sua fala. Portanto, a luta para manter o discurso sério é suprimida pelo peso do instante da enunciação, fazendo com que o relato oficial deslize e possibilite as linguagens em transformação, que não têm mais tempo para o preciosismo linguístico, apropriando-se das falas do cotidiano e unificando as classes sociais ao menos na linguagem.

Compondo a biografia de seus personagens por meio de dispositivos de poderes, na relação entre colonizador e colonizado, centro e periferia, as obras trouxeram para seus enredos aspectos históricos essenciais para que possamos compreender a relação de pensamento entre o eurocêntrico e o latino-americano, bem como as relações de poderes que se formalizaram nessas fronteiras entre nações e que se mantiveram como forma de opressão entre os indivíduos de uma mesma nação por via das ideologias. Com isso, podemos destacar que as mudanças espaço-temporais, bem como as influências com outras nações, modificaram totalmente as relações do homem com o meio e com o outro, aspectos denunciados em ambas as obras.

Portanto, enquanto *Leite Derramado* rasura a história desde a vinda da corte portuguesa para o Brasil, sendo seus antepassados integrantes do povo colonizador, e chega ao ano 2007, quando Eulálio completa 100 anos de idade; *Triste Fim de Policarpo Quaresma* narra os últimos anos do século XIX, que já fala em escravos libertos, bem

como contempla a batalha liderada pelo ditador Floriano Peixoto. Nota-se, portanto, que em certo período as obras contracenam. O nascimento de Eulálio, 1907, ocorre poucos anos depois dos acontecimentos de Policarpo, e esse espaço limítrofe faz com que as sociedades, de certa forma, ainda comunguem dos mesmos ideais, ou seja, batem continência para o colonizador e desprezam os aspectos culturais de sua pátria. Mas, na obra de Chico confrontamos as transformações, a ascensão dos sujeitos frutos da miscigenação dos negros, bem como a voz dos pobres começa a sair do silêncio. Com isso, conseguimos perceber, por meio dos enredos romanescos, a velocidade das transformações da sociedade para o que a contemporaneidade contempla.

Assim, o romance de Chico Buarque narra a decadência das antigas famílias tradicionais, que viviam de heranças transmitidas de pai para filho. Com a ascensão do capitalismo e a insurgência da globalização, o cenário que aprisionava o homem negro, indígena e miscigenado ao trabalho não assalariado abriu espaço àquele oriundo do esforço individual, da riqueza adquirida pela força de trabalho de cada sujeito. Mesmo aqueles que ainda se mantiveram em espaços de poder devido ao alto capital que possuíam, tiveram que concorrer com outras pessoas para garantir a estabilidade no mundo que prezava o conhecimento adquirido pelos estudos, o que deu abertura a pessoas de renda inferiores de alcançar, por exemplo, uma grade universitária. Eulálio representa a luta pela manutenção do *status* das heranças, que, em *Leite derramado*, foi suprimido por certas mudanças da sociedade brasileira. Por outro lado, Barreto encena os modos de vida da sociedade suburbana em que Policarpo Quaresma vivia; por sua vez, chega apenas ao ideal da ausência de mudanças: a sociedade alienada, presa aos dispositivos de poder do estrangeiro, mantinha a segregação, causando opressão nos meios de convivências grupais. Dessa forma, a ascensão das diferenças, sejam elas a indígena e a negra, que integrou o discurso da Proclamação da República, ficou apenas no discurso. A realidade é o limite estabelecido entre centro e periferia, em que as pessoas pobres, residentes em cortiços no centro da cidade, foram realocadas para as periferias, dando ensejo ao nascimento das favelas, ambientação que até hoje, em pleno século XXI, sofre preconceitos do corpo social, bem como comunga da desatenção do Estado.

Portanto, em ambos os romances há uma percepção clara de como o poder, colocado enquanto um artifício cultural, se reafirma no saber, no conhecimento que provém da leitura de livros e bibliografias, o que muitas vezes não está articulada à constituição do pensamento crítico, servindo apenas como título para minorar o outro.

Em vista disso, as obras metaforizam conhecimentos vazios, estabelecendo fronteiras entre quem possui o diploma e exerce o trabalho intelectual, e aquele que vive na fazenda trabalhando de sol a sol. Na obra de Barreto, assiste-se a imagem de Olga e sua reflexão acerca do sofrimento e do trabalho das pessoas da roça. Figueiredo (1998, p. 92), pensando a configuração histórica dessa relação entre os homens, salienta que:

O percurso de Policarpo expressa a escolha do escritor Lima Barreto de pensar a tradição, simultaneamente contra a tradição, isto é, a tradição da experiência compartilhada por gerações revividas pela memória coletiva e a tradição registrada pela memória histórica.

A mesma configuração histórica presente em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, e que se resume nas palavras de Figueiredo, também é representada em *Leite Derramado* na figura do personagem Balbino, que trabalha e serve a família de Eulálio. Enquanto Eulálio vive no ócio, o negro trabalha constantemente na lavoura e é desvalorizado socialmente. Ademais, campo e cidade são dois mundos distantes e diversos por via das narrativas: se neste vê-se símbolo de modernidade, naquele mora o arcaísmo. Mas nos romances essa representação dual ganha contornos diferentes. Olga guardava em sua imaginação a figura bucólica do campo, o qual representava a simplicidade e a tranquilidade, mas o leitor pode constatar que, na realidade, as dificuldades do homem do campo desfiguram o mito. Por sua vez, a fazenda de Eulálio realmente se revestia da paz que os livros enunciavam, e na imagem do narrador, era espaço que continha felicidade, especialmente devido à ociosidade do grande fazendeiro, que além de mandatário, não conhecia o que era o trabalho braçal da lavoura. Com essas visões em oposição, mais uma vez percebemos que o mundo de cada sujeito está escrito pela pena do capital que o sustenta: o pobre não vive na fazenda, ele vive na roça; por outro lado, o rico é o morador e o proprietário da fazenda, o que significa grandes projeções de terra; o dono não trabalha nas lavouras, e assim continuamos vivendo nos mesmos espaços, mas com as separações de classes e de bens.

Ao mesmo tempo, quando nos atentamos para as personagens femininas, percebemos um olhar diferenciado para as personagens de ambos os romances, e para a visão da mulher inserida na sociedade de classe. Se em Barreto narra-se a tragicomédia da figura de Ismênia em sua luta para angariar um casamento, na escritura de Buarque, a simbologia de Matilde acena para a construção de outro imaginário: assiste-se à liberdade da mulher, à sua autonomia e à fuga ao casamento opressor. *Leite Derramado* aponta para um momento em que a mulher, mesmo em meio ao preconceito e ao olhar do outro que

censura suas ações, vai em busca da liberdade, entoada pela música que tocava no rádio que Eulálio quebrou, alegoria da união das culturas, a qual a figura de Balbino, que dançava com a moça e entoava a liberdade, simboliza.

Com isso, enfatizamos que as ficções desses escritores apresentaram diversas vozes, articularam linguagens de diversos âmbitos de discurso e trouxeram o conflito da natureza desses discursos por meio da polêmica, que se instaurou especialmente nos discursos dos protagonistas, por estarem deslocados dos ambientes de vivência, e por colocá-los no labirinto da incomunicabilidade. Logo, a dramaticidade das vidas narradas se choca na diversidade cultural e nas separações ideológicas. Dessa forma, com certas exceções, os vários eus confrontados tendem a seguir a ideologia dominante e desprezam o pensamento outro; e nesses gestos nascem os sentimentos de homofobia e xenofobia, sobre o símbolo de um nacionalismo às avessas, pois coloca como centro a cultura estrangeira. Nas duas obras, luta-se pela permanência do monologismo cultural.

Assim, os discursos narrativos colocaram em palco duas sociedades opostas: tanto aos protagonistas dos romances, como às suas projeções ideológicas. A sociedade de Policarpo é representada como um núcleo alienado em prol da aparência voltada para um ideal de modernidade que, como já mencionamos, seguia as inspirações francesas; a sociedade de Eulálio, vista sobre os pequenos incidentes que vão construindo sua unidade, e que não é a família do herói, é representada pela evolução do pensamento, uma vez que se percebe uma maior abertura ao outro por parte tanto do narrador do romance, como de sua filha, devido às configurações sociais que os obrigaram a se posicionar diferente dentro da sociedade. Tais rastros são visíveis nas possibilidades de ascensão social tanto do negro quanto da mulher. Essas fraturas da história põem em xeque os dois tipos de globalização que Walter Mignolo (2017) havia destacado: modernidade e colonialidade.

Em vista disso, nos fica a interrogação: qual o efeito de sentido que a linguagem nas obras transmite? Nos dois romances, os protagonistas procuram convencer seus leitores de suas ideologias acerca da nação, apesar das seguintes discrepâncias: em *Leite Derramado*, as positivities acerca da classe social dominante são enfocadas; em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, as belezas do país -, o discurso, por meio do tom empregado, leva-os a oferecer outros sentidos à narrativa, transformando-se em uma história trágica, posto a nulidade das identidades, mas cômica, em vista das ambivalências sociais. Policarpo Quaresma era um herói, herói de si mesmo; a pátria pela qual o sangue pretendia jorrar não merecia seus atos; a inversão de valores possibilita a sátira social,

desvelando as relações faceiras e proveitosas, visando simplesmente a manutenção de privilégios da classe dominante. Por outro lado, na narrativa de Buarque, as ambiguidades do texto já estão presentes na comunhão entre o espaço narrado e o que é narrado, entre a situação de catástrofe e as heranças familiares; concreto e abstrato não condizem dentro dos enunciados descritos e isso é um dos principais coeficientes ambíguos que levam ao rebaixamento do narrador. É importante perceber como isso também está presente na voz de Quaresma, pois seu nacionalismo apaga a verdadeira face do Brasil, mas os acontecimentos romanescos vão colocando a personagem em um território de derrotas que o leva à autoconsciência da realidade da pátria. Assim, a ambiguidade caracteriza também a ironia no romance de Barreto. Quando observamos os processos estéticos que aproximam as obras, dialogamos com Bakhtin, quando o teórico ressalta que:

Nascia um novo modus de trabalho criativo com a linguagem: o criador aprende a ver do lado de fora, com os olhos de outrem, do ponto de vista da possível linguagem e estilo de outrem. Pois é justamente à luz de uma outra linguagem e estilo possíveis que um dado estilo direto é parodiado, travestido e ridicularizado. (BAKHTIN, 2014, p. 378-379)

Mas é necessário ressaltar que, embora o escritor apareça como mediador discursivo, Bakhtin aponta a liberdade da personagem em construir seu discurso. Em vista disso que podemos perceber as ambiguidades na narrativa, posto que a ideologia do autor criador e do narrador confrontam as ideologias dos protagonistas. Logo, as ambiguidades, ao mesmo tempo que suprimem as outras vozes, colocam-nas nos campos de construção discursiva, instaurando a polêmica mesmo em meio ao silêncio que a ação de dominação procura impor, o que leva, muitas vezes, à gargalhada, constrói a ironia e instaura na obra a polissemia de sentidos por meio do embate de consciências. Diante disso, o caráter cômico e trágico das obras se revela no conceito de romance tragicômico criado por Ronaldo de Melo e Sousa (p. 08):

O deus da tragédia indissociável da comédia se manifesta como potência que os contrários não contradizem, porque ele os contém em si mesmo. De acordo com o ritual tragicômico do drama protagonizado pela tensão harmônica de Dioniso, a gaia ciência do narrador machadiano reconhece que a ambivalência constitui o traço peculiar da natureza em geral, inclusive a humana. De nada vale empunhar o esquecimento contra a proliferação indefinida dos contrários que se dialetizam no intercâmbio eterno do ser e do nada ou da vida e da morte.

A conotação tragicômica lida na obra machadiana parece confluir tanto na escritura de Barreto, quanto na de Buarque. As ambivalências sociais vividas sob a máscara inauguram nas tessituras romanescas o duplo, os personagens que se

materializam em vários eus para responder às performances da vida. A desproporção discursiva é que visa determinar o poder da fala, a qual separa os sujeitos, mas, também, os aproxima. Na afirmação de Terry Eagleton (p. 05), o “discurso literário torna estranha, aliena a fala comum; ao fazê-lo, porém, paradoxalmente nos leva a vivenciar a experiência de maneira mais íntima, mais intensa.” Essa experiência selada no encontro entre as palavras literárias e seu espectador trazem à arena literária a polêmica, pois evidenciam as contradições literárias, posto que ressaltaram as incongruências da história da nação em cada uma das obras lidas.

Dessa forma, a duplicidade vivida pelas personagens romanescas vira objeto de ironia, representando-os por meio da estética carnalizada. Essa visão tragicômica do mundo constrói dois modos dicotômicos de vida que tracejam a ideologia oficial, nos quais os personagens interpretam papéis diferenciados nas tessituras romanescas: Policarpo simboliza a voz intelectual, alegoricamente vista na quantidade de livros que habita em sua residência; Eulálio tem legitimado o conhecimento pelo grupo social pertencente, mas percebemos que os personagens não possuem formação universitária, o que contradiz o discurso dominante que carregam, bem como o distanciamento com outras pessoas. Por sua vez, mesmo perante à propriedade da voz, os escritores trazem para a arena de debate a imagem dos protagonistas sendo ensinados por pessoas que nunca tiveram acesso a um ensino escolar básico, o que desconstrói os seus discursos de superioridade. Essa ironia em *Policarpo Quaresma* é evidenciada pela pilhéria do narrador, que emprega um tom galhofeiro ao ato, sorrindo da posição do major: é o escravo que ensina ao senhor como viver no ambiente da terra. “Anastácio que o acompanhara, apelava para as suas recordações de antigo escravo de fazenda, e era quem ensinava os nomes dos indivíduos da mata a Quaresma muito lido e sabido em coisas brasileiras.” (BARRETO, 2008, p. 94). Do mesmo modo, a cena salta aos olhos na obra de Chico. Eulálio lembra que suas grandes brincadeiras de infância foram fruto dos ensinamentos de seu escravo.

Esse me ensinou a soltar pipa, a fazer arapucas de caçar passarinho, me fascinavam seus malabarismos com uma laranja nos pés, quando nem se falava em futebol. Mas depois que entrei no ginásio, minhas idas à fazenda escassearam, ele cresceu sem estudos e perdemos as afinidades.

Perante as cenas, percebe-se que as imagens autoritárias são desconstruídas quebrando a expectativa linguística. Marcadas pela ironia, ambas as obras tecem em suas linhas a história de uma cultura do poder, mas que no jogo discursivo são encenadas por meio do rebaixamento. A escolha de tal procedimento estético vem no sentido de

equalizar as visões de mundo, e colocar todos os sujeitos na mesma cadeia da vida. Nesse enlace, o tom ambivalente empregado contribui e provoca o riso ao, artisticamente, desvendar as contradições entre os atos e a fala e colocar o dono do poder no papel do bufão.

Em *Leite derramado*, é o autor criador que possibilita a ambivalência entre ação e discurso, posto que, enquanto a voz de autoridade do narrador enuncia suas narrativas, certos indícios presentes em seu discurso levam o leitor a interpretar o conteúdo de uma outra forma. No discurso do protagonista, a imagem do outro, como diria Bakhtin (2011), é objetificada, criando fronteiras que retornam à relação estabelecida com a colonização, a inferioridade entre as classes. Entretanto, na própria estrutura da obra essas ações são desacreditadas: enquanto Eulálio contava à enfermeira seus casos, os outros pacientes do hospital o mandavam silenciar, causando a polêmica e enunciando que aqueles acontecimentos, na contemporaneidade, são apenas delírio. Em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, o narrador parodia constantemente o protagonista, torna-o ridículo, para ressaltar que a personagem também é fruto da alienação promovida pelo discurso oficial narrado nos livros. Portanto, o autor recolhe diversas linguagens outras para formar as comunidades discursivas de sua obra. Esse diálogo possibilita a desconstrução dessas outras vozes, contesta seus valores e as ridiculariza. Esse é o papel da linguagem nos romances em estudo: dessacralizar as visões hegemônicas da sociedade e, não por acaso, do discurso da formação da nação brasileira.

Com esse projeto estético, a realidade que está oculta por trás das máscaras de cada personagem que compõem os romances constroem o tragicômico romanescos, pois vive-se a aparência, metaforizada pela ojeriza aos protagonistas cambiantes, que destoam dos preceitos da sociedade da qual fazem parte, logo, comunicáveis. Todo o problema do sujeito parece se recair na tentativa de reafirmação perante o outro; com isso, os espíritos são sufocados, as ideologias suprimidas e o homem vai se perdendo nas grandes ilusões, na utopia do melhor, mesmo que perante tal ato sua própria alteridade seja esfacelada. Não há liberdade: todas as ações são mecanicamente programadas; vive-se do olhar do outro, e daquele que esse outro acredita que seja o melhor, e o que resta de tudo isso é a mecanicidade das relações; em que as pequenas alegrias são deixadas de lado em prol da aparência. Assim, a alegoria do espelho surge como meio de aproximação de obras e de épocas, levando as narrativas à interrogação da realidade, o que as torna paradoxais.

Nessa formação tragicômica da vida, os romances desvendam o ridículo. A sátira alcança um teor corrosivo em *Triste Fim de Policarpo Quaresma* e, em *Leite Derramado*, devido à narração em primeira pessoa, o leitor apenas sorri perante a incongruência entre os enunciados e as ações do narrador do romance. Tudo isso vem da necessidade de figurar as sociedades em espaço de descentramento e questionar o status de superioridade. Já falamos que a hegemonia da cultura francesa transcende o conteúdo dessas obras do começo ao fim; está articulada aos modos de vida de cada sujeito. Mesmo sendo um país colonizado por Portugal que alcançou a independência, houve apenas uma transferência de colonialidade de poder, para ficarmos aqui com o pensamento de Walter Mignolo (2013). Trabalha-se, dessa forma, com duas categorias de comunidades imaginadas, voltadas para a hegemonia do colonizador e desprezo às pessoas que não possuem e, em suas mentalidades, jamais poderão alçar o mesmo prestígio, visto que o aspecto civilizado, perante as ideologias dominantes, depende da classe social e da raça.

Ao parodiar as imagens autoritárias, os autores trazem para as obras a ironia ao sistema de sociedade presentes no país; os recursos estéticos utilizados são os graus da orientação dialógica, ou seja, os tons empregados pelo enunciatador para descrever seus personagens. Dessa forma, as histórias são contadas por vozes que têm legitimidade ao discursar; por sua vez, mesmo que essas falas não alcancem a verdade, sejam fruto da imaginação, elas ganham *status* de, visto o papel do enunciatador no ambiente social. Mas esses discursos ganham tonalidades risíveis, devido à inversão dos valores, apontando que o projeto estético dos romancistas parte da comicidade como meio de visibilização das ambivalentes brasilidades, em que os conceitos de civilizado e bárbaro entram em choque, e podemos ver, apropriando-nos da ideia de Santiago, que a superioridade pode ser questionada. Dessa forma, em *Policarpo Quaresma*, narrador e personagem apresentaram, portanto, pontos de vista totalmente distintos. Tal ação é o mesmo que percebemos na leitura de *Leite Derramado* em relação à posição do autor criador; em ambas as narrativas, percebe-se a ironia dessas vozes de fora aos protagonistas, em vistas da atitude ética que envolve o conteúdo romanescos.

Os rastros e os rumores da história intercalam os enredos romanescos até aqui ilustrados. Frente a posicionamentos e conceitos naturalizados de brasilidade que determinam o que é cultura, o preconceito e as opressões sociais integram a dimensão da aculturação da nação. Portanto, a obra literária, memória viva de uma época, questiona as ações do Estado. Não está contra ele (na realidade luta por ele), mas reconhece os seus

defeitos e os coloca em cena para serem perscrutados. Dessa forma, essas narrativas, consideradas responsivas, são escritas sob a polêmica velada, ou seja, seus enredos perscrutam a história do país e abrem espaço para a voz do outro em resposta aos episódios expostos. Esse ato, segundo Matsuda *et al*, possibilita que o leitor observe as ações e reflita sobre seu momento histórico. Com isso, procura dar novas versões à história a partir da posição dos diferentes agentes do discurso, não apenas de uma voz oficial legitimadora de verdades; e, dessa forma, germinam os fios da democracia da fala.

Logo, está claro que o intelectual é essencial na manutenção de uma ideia: se por acaso vários escritores descreverem determinada região de uma única forma, é assim que a sociedade irá percebê-la, esse será o imaginário constitutivo daquele espaço. É dessa forma que sua função não pode se afastar da responsabilidade, pois vive-se em um mundo de ideologias, e o cidadão é um depositário de informações, que recebe cada uma dessas imagens da vida e as traduz como verdade. Em vista disso, é cara a formação de nosso país, pois, como quem tinha o poder da escrita era a classe oficial, tal ato as permitia escrever a história que eles queriam, proporcionando um grande apagamento de outros povos, bem como descrevendo a maioria do corpo social pela estereotipação. Os romances estudados nesta tese visaram, especialmente, deslegitimar essas narrativas que se desenvolveram por meio do mito, que construiu ao longo da história visões imaginadas sobre esses povos que, mesmo tão integrantes como eles da nação brasileira, foram vistos como subalternos e deslegitimadas suas culturas e sua voz.

O ponto chave das formações contemporâneas de nação é o aumento das desigualdades sociais, uma vez que se procura retornar a um passado que cultua a supremacia de uma pequena elite e que desconsidera a existência dos demais cidadãos nas políticas de Estado. A loucura de Quaresma metaforiza, nesse ensejo, essa sociedade utópica, presa aos valores estrangeiros, portanto, ainda vivendo em processos de colonização, seja de pensamento, cultural, econômico, o que resulta na colonização do ser suprimido pelas ideologias de dominação estrangeira. Assim constatamos o quanto a obra de Barreto é atual, o porquê de estarmos comparando-a a um romance contemporâneo, pois mesmo com o passar do tempo, os temas discutidos e questionados no romance não foram superados, as ideologias de dominação ainda estão presentes, e os discursos ainda precisam se reconfigurar muito para que possamos alcançar essa igualdade considerada utópica entre as classes. Muitas denúncias apontadas por Lima Barreto em sua narrativa ainda estão presentes nos dias atuais, especialmente o despreço por outras culturas tidas como minoritárias no Brasil. Não por acaso, estamos

constantemente acompanhando a luta dos indígenas contra seu extermínio, por exemplo. Ademais, vários templos das religiões afro são queimados, evidenciando que a xenofobia está longe de ser superada pelos brasileiros. Isso é reforçado pelas palavras de Pedro Lyra¹³, quando o estudioso sinaliza que: “É a ideologia que comanda o comportamento do homem de nosso tempo, basicamente condicionado pelo conflito – ideológico – entre a privatização e a socialização da propriedade dos meios de produção.” (p. 45)

Está claro, portanto, que ainda não alcançamos esse tipo de libertação, que ainda há muita luta, especialmente porque estamos imersos em discursos que defendem a manutenção do *status quo* levantado pelo drama colonial, de uma superioridade entre as pessoas, de muito racismo, sexismo, homofobia, o que amputa a libertação dos preconceitos instalados em nossa nação. Mas a reação existe, e a arte faz parte dela. As obras que foram estudadas nesta tese fazem parte de um projeto libertário de nação, da emancipação de um povo, e mesmo que muitas ainda guardassem em suas páginas os rastros de um povo colonizado, elas integram enunciados que abriram portas para o limiar de discursos de mudança. E com essa perspectiva, abrem espaço para o nacionalismo no país, que se atém ao local, em vez de privilegiar o estrangeiro, deixando-nos, mais uma vez, com o pensamento de Memmi, quando o autor reforça que o colonizado precisa superar a colonização, o Brasil precisa superar sua colonização. Assim, a literatura, no jogo dramático que é a vida, nos romances em estudo surge como reflexo da experiência humana, visibilizando as opressões do passado para que possamos construir um futuro mais responsivo e consciente de nosso papel no mundo.

¹³ Embora o autor afirme que seguir a ideologia é uma característica de nosso tempo, é fato que a ideologia sempre regeu os homens em suas sociedades, pois o que realmente mudou foram os tipos de ideologia vigente em cada período da história humana.

BIBLIOGRAFIA

1. DE LIMA BARRETO E CHICO BUARQUE

BARRETO, Lima. *Diário do Hospício e o Cemitério dos Vivos*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

_____. *Clara dos Anjos*. Rio de Janeiro: Escala, 2011.

_____. *Histórias e sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. *Triste Fim de Policarpo Quaresma*. Rio de Janeiro: Media fashion, 2008.

_____. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. São Paulo: Brasiliense, 1956.

_____. *Numa e a Ninfa*. São Paulo: Brasiliense, 1956.

_____. *Os Bruzundangas*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

_____. *Contos completos de Lima Barreto*. Organização e introdução Lilia Moritz Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Impressões de Leitura*. São Paulo: Brasiliense, 1956.

BUARQUE, Chico. *Leite Derramado*. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.

_____. *Estorvo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Benjamin*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *O irmão alemão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

2. SOBRE LIMA BARRETO E CHICO BUARQUE

BARBOSA, Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

BRECHT, Bertholt. *Histórias do sr. Keuner*. São Paulo: Editora 34, 2006.

CANABARRO, Tânia Cristina Vargas. *Memória social em Leite derramado, de Chico Buarque: uma alegoria da formação do Brasil moderno*. Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo. 2014. Vitória.

CARVALHO, José Murilo de. *Os Bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

COSTA, Gustavo. *A identidade brasileira por meio de imagens na obra Triste Fim de Policarpo Quaresma*. Rio de Janeiro: Gramma, 2016.

CURY, Maria Zilda Ferreira. *Um mulato no Reino de Jambom: as classes sociais na obra de Lima Barreto*. São Paulo: Cortez Editora, 1981

FERREIRA, Yvonélio Nery; DIAS, José Ueslei Lima. *Percursos do silêncio no romance Leite derramado, de Chico Buarque*. Revista *Communitas* V1, N1, (Jan-Jun) 2017.

FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de. *Lima Barreto e o fim do sonho republicano*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995.

FREIRE, Zelia Nolasco. *Lima Barreto: imagem e linguagem*. São Paulo: Annablume, 2005.

GERMANO, Edilva Maria Pires. *Alegorias do Brasil: imagens de brasilidade em Triste Fim de Policarpo Quaresma e Viva o povo brasileiro*. São Paulo: Annablume, 2000.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

MATSUDA, A. A. et al. *Leite derramado: uma narrativa da decadência do Brasil*. In: Revista *Letras*. Volume 15, n.16, 2013.

OAKLEY, R. J. *Lima Barreto e o destino da literatura*. São Paulo: Unesp, 2011.

ORTIZ, Roberto. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

PASSOS, Cleusa Rios pinheiro. *Chico Buarque: que sonho é esse?* In: Rinaldo de Fernandes (Org). *Chico Buarque: o poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos*. São Paulo: Leya, 2013.

PRADO, Antonio Arnoni. *Lima Barreto: o crítico e a crise*. Rio de Janeiro / Brasília: Livraria editora Cátedra e Instituto Nacional do Livro Ministério da Educação e Cultura, 1976.

PEREZ, Tânia Maria de Mattos. *Chico Buarque: a alegoria e o duplo na ficção*. Curitiba: Appis, 2017.

REBELLO, ILMA DA SILVA. *O eu estilhaçado e o nós interdito: a crise das identidades em Estorvo, Benjamim e Budapeste, de Chico Buarque*. 2006. 138 f. Dissertação (Mestrado em Literatura). Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2006.

REIS, Mírian Sumica Carneiro. *Velho Francisco, Leite Derramado, o Brasil de Chico Buarque – memórias da decadência em verso e prosa*. *Sommaire*. Dossier monographique “Fronteras en la literatura y las artes hispanoamericanas últimas. 2014. Número 5. Pgs.

124 – 135. Disponível em: < <http://iberical.paris-sorbonne.fr/wp-content/uploads/2013/01/Iberical-Numero-5.pdf>>. Acesso em 09 de abr de 2019.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Lima Barreto: termômetro nervoso de uma frágil República*. BARRETO, Lima. Contos completos de Lima Barreto. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SERRA E DEUS, Lílian Paula. As raízes do Brasil em Leite derramado, de Chico Buarque. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. N°.53. Brasília Jan./Abr de 2018.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultura na Primeira República*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

3. DE CARÁTER GERAL

ANDERSON, Benedict R. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo, Companhia das Letras, 2013.

ARANTES, Paulo. Nação e reflexão. In: ABDALA J.R, Benjamin; CARA, Salete de Almeida. *Moderno de nascença*. São Paulo: Boitempo, 2006.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional, 1992.

ARREASA, Dionísio Márquez. *A crise do constitucionalismo no romance social latino-americano*. Rio de Janeiro, ANAIS ABRALIC INTERNACIONAL (2013) - Volume 1, Número 2, 2013.

ASSIS, Machado. *Quincas Borba*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento – o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 8. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

_____. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

_____. *Estética da Criação Verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 6. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*. São Paulo, Editora 34, 2017.

_____. *Para uma filosofia do ato responsável*. Tradução de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução: Leila Perrone Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 2013.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BEZERRA, Paulo. Prefácio: uma obra fora do tempo. In: BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 6. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução: Myriam Ávila Eliana Lourenço de Lima Reis Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2015.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução: Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora Unicamp, 2008.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T.A Queiroz, 2000; Publifolha, 2000.

CERVANTES, Miguel. *O engenhoso Fidalgo D. Quixote da Mancha*. São Paulo: Abril, 2010. Vol. I.

_____. *O engenhoso Fidalgo D. Quixote da Mancha*. São Paulo: Abril, 2010. Vol. II.

CESAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Tradução: Noémia de Sousa. Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1978.

DINIZ, Ligia Gonçalves. *Por uma impossível fenomenologia dos afetos: imaginação e presença na experiência literária*. 2016. 333 f. Tese. (Doutorado em literatura). Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília. Brasília, 2016.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Gente pobre*. Tradução: Fátima Bianchi. São Paulo: Editora 34, 2009.

EAGLETON, Terry. *O debate sobre Deus: razão, fé e revolução*. Tradução: Regina Lyra. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2011.

_____. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução: Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ESTEVES, Antônio R. *O romance histórico brasileiro contemporâneo*. São Paulo, Ed. Unesp, 2010.

- FIORIN, José Luís. *Linguagem e ideologia*. São Paulo: Ática, 2007.
- FRAYZE-PEREIRA, João Augusto. *Arte, dor: inquietudes entre estética e psicanálise*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2006.
- HOBSBAWN, Eric. Introdução: A invenção das tradições. In: HOBSBAWN, Eric; Terence Ranger (Orgs). *A invenção das tradições*. Tradução: Celina Cardim Cavalcanti. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.
- HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- IAN, Watt. *A ascensão do romance*. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.
- KONDER, Leandro. *A questão da ideologia*. São Paulo: Companhia das letras, 2002.
- KUNDERA, MILAN. *A arte do romance*. Tradução: Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das letras, 2016.
- LEITE, Dante Moreira. *O Caráter nacional brasileiro*. São Paulo: Pioneira, 1983.
- LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário e a afirmação do romance: Dom Quixote, as relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy*. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.
- LUCAS, Fabio. *Expressões da identidade brasileira*. Educ, São Paulo, 2002.
- LUKÁCS, G. O Romance como Epopeia Burguesa. Tradução de Letizia Zinj Antunes. *Revista Ad Hominem* 1, Tomo II, Música e Literatura. São Paulo: Ad Hominem, 1974. P. 87-117.
- LYRA, Pedro. *Literatura e ideologia*. Petrópolis, Editora Vozes, 1979.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Ideologia alemã*. Tradução: Luis Claudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MBEMBE, Achille. O tempo que se move. *Cadernos de Campo*. São Paulo, n° 24, p. 369 – 397, 2015.
- MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador*. Tradução: Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2007.
- MIGNOLO, Walter D. *Historias locales, diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Ediciones Akal, S. A., 2013.

NUTO, João Vianney Cavalcanti. *Ética e estética no pensamento de Mikhail Bakhtin*. Disponível em: < <http://textosgege.blogspot.com/2010/10/etica-e-estetica-no-pensamento-de.html>>. Acesso em 06 de abr de 2019.

PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PONZIO, Augusto. A concepção Bakhtiniana do ato como dar um passo. In: BAKHTIN, Mikhail. *Para uma filosofia do ato responsável*. Tradução: Valdemir Miotello & Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Edgardo Lander (Org.) Colección Sur Sur, CLACSO, Cidade Autônoma de Buenos Aires, Argentina. 2005. Pp. 227 – 278.

RABELAIS, François. *Gargantua e Pantagruel*. Belo Horizonte: Villa Rica Ed. Reunidas, 1991.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SAID, Edward W. *Representações do intelectual: as conferências Reith de 1993*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

SCHWARZ, Lilia Moritz. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SOUSA SANTOS, Boaventura. Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, pós-colonialismo e interidentidade. *Novos estudos*, CEBRAPN, N° 66, julho de 2003. Pp. 23 – 52.

SOUZA, Ronaldo de Melo. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, EdUERJ, 2006.

VIEIRA, Nanci Rita Ferreira; NEIVA, Luciano Santos. *Representações nacionalistas na formação histórico-literária brasileira*. Ipotesi, Juiz de Fora, v.18, n.1, p. 63-72, jan./jun. 2014.

WEBER, João Hernesto. *A nação e o paraíso: a construção da nacionalidade na historiografia literária brasileira*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1997.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.