

Ensaio

O brasileiro de Manuel Bandeira

Marcos Falchero Falleiros**

Quando Gilberto Freyre cita Manuel Bandeira, em *Casa grande & senzala*, é dentro da atmosfera de familiaridade criada pelo tom da obra, cuja forma procura convencer-nos, na materialização de seus próprios movimentos textuais, do conteúdo que sua argumentação quer provar. A “teoria” sociológica vai dizendo “estamos em casa” e coerentemente, ignorando, através da falta de decoro no texto científico, as fronteiras entre o público e o privado, mostra-se - é possível imaginar - como se estivesse numa conversa brejeira em varanda de casa na praia com Jorge Amado e Zélia Gataí e mais algum governador facinoroso da Bahia.

Uma das menções a Manuel Bandeira ocorre durante o estudo das influências do escravo negro na culinária do brasileiro - um estudo todo interrompido para a apresentação de receitas, que, nessa passagem, ensinam o caruru e o vatapá: ...“o caruru com quiabo ou folha de capeba, taioba, oió, que se deita ao fogo com pouca água. Escoa-se depois a água, espreme-se a massa” ... Logo a seguir, no mesmo tom caseiro muito à vontade, acrescenta-se ao prato o comentário: ... “junte-se a isto a garoupa ou outro peixe assado. O mesmo processo do efô em que foi perita a grande preta Eva, descoberta na Bahia por Manuel Bandeira, poeta”. (Freyre,1950: 741-742)

* Trata-se de capítulo da tese de doutoramento *Ingenuidade e Brasileirismo em Manuel Bandeira*, defendida em 1995 pelo Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH da USP. A tese interpreta a poesia de Manuel Bandeira como expressão de uma brasilidade cuja conformação cultural traz a ingenuidade arraigada ao seu processo histórico. Das proposições aqui apresentadas, nasceu o projeto de pesquisa *Formas Brasileiras*, atividade integrante de minha atuação como Professor Adjunto do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, do Departamento de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, cujo objetivo é reler a literatura brasileira sob esse prisma - o das constituições estéticas como processos específicos e reflexos de uma dialética da colonização. Posicionado pela perspectiva aberta e interdisciplinar da literatura comparada e dos estudos culturais, esse projeto associou-se em 1997 ao grupo *Focus*, da Faculdade de Educação da Unicamp.

** Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Toda a atmosfera conciliadora de apologia e glorificação dessa cultura vem, assim, potenciada pelo sentimento visceral da participação e da empatia: um ufanismo acrítico e sentimental, além de nostálgico e com intenções restauradoras. O envolvimento da poesia de Manuel Bandeira com tal atmosfera apresenta, entretanto, mais isenção, mantendo distância do apelo ideológico que o comportamento persuasivo e pegajoso desse discurso revela com o seu quê de lesado e abalado.

Mas Manuel Bandeira - revisor do texto de *Casa grande & senzala* - tem evidenciada mais claramente sua relação com as disposições que fazem desta própria obra uma manifestação do percurso cultural brasileiro, em outra passagem, onde Gilberto Freyre cita "Irene no céu", um poema de *Libertinagem*, 1930:

Irene preta
Irene boa
Irene sempre de bom humor
Imagino Irene entrando no céu:
- Licença, meu branco!
E São Pedro bonachão:
- Entra, Irene. Você não precisa pedir licença.

Gilberto Freyre nesse momento está descrevendo os costumes do regime escravocrata nas cerimônias fúnebres. Vê-se depois que estava preocupado em desfazer antecipadamente a má impressão que causaria a citação seguinte da narrativa de viagem pelo Brasil, de Maria Graham, a inglesa que viu horrorizada um cachorro desenterrar o braço de um negro na praia entre Olinda e Recife, onde os cadáveres dos escravos eram jogados em cova rasa, de fácil acesso a cães e urubus: "Os negros, é claro, não se enterravam envolvidos em sedas e flores, nem dentro das igrejas. Enrolavam-se seus cadáveres em esteiras; e perto da capela do engenho ficava o cemitério dos escravos, com cruzeiros pretos assinalando as sepulturas. Quando eram negros já antigos na casa morriam como qualquer pessoa branca: confessando-se, comungando, entregando a alma a Jesus e Maria; e a São Miguel, São Gabriel, São Rafael, São Uriel, São Tetriel, São Baraquiel. Arcanjos louros que devem ter acolhido os pretos velhos como São Pedro à negra Irene do poema de Manuel Bandeira: 'Entra, Irene! entra, Cosme! entra, Benedito! entra, Damião!' Alguns senhores mandavam dizer missa por alma dos escravos de estimação" (Freyre, 1950:713).

"Irene no céu" é o exemplo perfeito para o sociólogo e revela, mais que influência dessas concepções ideológicas, sua compatibilidade com elas. Entretanto, menos sórdido na inocência acanhada de classe dominante - como pela sensação de repulsa puderam testemunhar os estômagos mais humanistas durante a leitura do trecho acima - e mais refinado pelo espírito artístico, Manuel Bandeira envolve o momento poético com a limpidez de sua amorosidade, recuperando com mais verdade a empatia inocente de seu convívio com a empregada doméstica na vida urbana do Rio, que possivelmente lhe trouxesse reminiscências de sua ama-seca Rosa e da cozinheira Tomásia, figuras queridas de sua infância na Rua da União, no Recife.

Na crônica “Ecos do carnaval”, de 1956, em *Flauta de papel*, Bandeira refere-se a Irene nestes termos: “Passava ela o ano inteiro juntando dinheiro para gastar no carnaval. Também, graças a ela o boqueirão da Travessa do Cassiano brilhava nos três dias. Quarta-feira de Cinzas, às oito da manhã, estava à minha porta para o serviço. Era uma preta gorda, feia e tinha não sei que doença que lhe comia a beirada das orelhas, onde havia sempre um pozinho branco. A especialidade de Irene era a limpeza dos metais. Nas mãos dela o cobre virava ouro; todo metal branco, prata. Se as almas envolvessem os corpos, Irene não seria preta, não: seria da cor dos cobres que ela areava. Irene boa!” (Bandeira, 1958: 418).

O poema antecipa, adensado, o estado de espírito em que se desenvolverá a prosa da crônica. A simpatia pelo preto escravo que sabe onde é seu lugar e trabalha direito, aparece no tom imitativo de uma sintaxe primitiva com fragmentação, no estilo “nego véio”, cujas retomadas rústicas de raciocínio se fazem refrão. Como no resmungo desarticulado do preto velho, o poema se inicia com feição de um silogismo mal equacionado, que abandona suas passagens lógicas pela pura constatação paratática de sua anáfora acariciante nos afagos reiterados:

Irene preta
Irene boa
Irene sempre de bom humor

O bom humor e a bondade de Irene tornam-se características do negro, sendo elementos colhidos na imanência pura do ser, cujo universo afetivo dispensa a racionalidade da universalização. O senso crítico do humanismo, que constrangeria esse à-vontade com as diferenças de classe e a exploração do trabalho, não existe. “Irene” torna-se um nome mítico no mesmo momento - e por isso - em que aparece envolvido por esse prosaísmo tão pensativo e generoso quanto amoroso: uma lembrança alegre e vivaz da personagem de nome comum, cuja causa é ela mesma, o que faz a disposição judicativa dos versos enunciados impregnar-se intransitivamente pela simpatia ao objeto.

Nessa simpatia, o sentimento implícito de um estado de injustiça evita apresentar-se, e se faz substituir por uma carícia conciliadora diante de sua constatação impotente. O juízo seduzido molda o mundo da cordialidade como mais um dos patrimônios legados por Bandeira à nossa cultura, entre outros como “Vou-me embora pra Pasárgada” e “Balada das três mulheres do sabonete Araxá”. São momentos fortes de captação da essência coletiva, e, por isso, imediatamente acolhidos, tornando-se populares, como “Irene” prova por sua permanência na corrente da memória brasileira. Sua florescência na modernidade traz raízes profundas da história do país desde a colonização.

O poema faz-se com um olhar nítido na imediatez amorosa do presente, em cuja ausência de rancor posiciona-se de modo oposto ao do olhar desolado do anjo da história, que Benjamin figurou com um desenho de Klee, em “Sobre o conceito de História”, observando que em seu vôo para o futuro, ia o anjo de costas, arrastado pelas asas enquanto olhava as ruínas do passado aproximando-se dele numa avalanche de misérias (Benjamin, 1985: 226). Mas a “falta de memória” da ingenuidade brasileira a que aquela poesia dá expressão jamais comportaria a voz e a extensão de um “Navio Negroiro”, para

lembrar apenas a tendência social do idealismo romântico, sem falar na arte engajada do século 20: Bandeira não tem nada para libertar em seu presente de afetos de “Irene no céu”. A informalidade faz o poema constituir-se durante a sua confecção. A onda de evocação surge no quarto da subjetividade recolhida, aproxima sua empatia sentando-a na cozinha da casa-grande, assimila sua sintaxe e prepara a segunda estrofe: “Imagino Irene”. A imagem, emoldurada pela onda de afeto, contamina-se da mesma informalidade que fez poesia na primeira estrofe. Entre a evocação e a imagem, os canais comunicantes da realidade e do poema tornam-se fluidos, num “mundo sem culpa”.

Nessa atmosfera caseira, Irene pode arrastar suas chinelinhas em andar indolente para a entrada no céu. Como num cumprimento rotineiro, ela passa por São Pedro, certamente sem se deter, avisando-o de sua presença com o linguajar sincopado da empregada doméstica que no dia-a-dia chega à casa do patrão e lhe pede “licença”.

No mundo sem pecado em que se desenha o poema, a a-historicidade se revela por essa atitude informal que permeia frontalmente a forma e o conteúdo de sua linguagem modernista, sem perspectiva e sem tragédia. Ela filia-se ao realismo homérico pelo que recupera de mítico em sua religiosidade ingênua, até o ponto em que chega ao “São Pedro bonachão”. Mas, no mundo desencantado da modernidade, essa mitificação mostra-se mais propícia a fazer de sua cena um desenho animado, ou a representá-la com o primitivismo desaturado de uma arte naïf. De qualquer modo, desbarata qualquer misticismo contrito em que a presença revenciadora da melancolia revelasse suas raízes em um catolicismo dolorido e lacerado.

Vê-se, assim, que espontaneamente ou não, a poesia de Bandeira faz corpo com as concepções e a auto-imagem do país quando, disseminadas ideologicamente, obtiveram uma de suas grandes compilações na obra de Gilberto Freyre, que, por sinal, influi no sentido do poema, ou relaciona-se a ele com atribuir à religiosidade brasileira o comportamento informal da ausência de solenidade e reverência.

Manuel Bandeira criou sua poesia nesse período histórico, quando mais intensamente se procurava no Brasil a caracterização do país, fazendo-se aí culminar o processo de auto-reconhecimento despertado pelo movimento da Independência, tendo recebido no período anterior, que já é o de Bandeira, o enfoque peculiar do Modernismo de 22, mas sendo tal interesse repudiado a seguir, posto como falsa questão, em nome, principalmente, do universalismo marxista, cujo racionalismo econômico de traços largos via, na procura dos particularismos culturais, modos ideológicos de escamotear a luta de classes subjacente àquelas aparências.

Tendo vivido esse tempo, Bandeira participou de suas crenças, utilizando das mais variadas formas o adjetivo “brasileiro”, indicando com ele mais um sentimento difuso e impreciso do significado que propriamente uma definição, como em “Evocação do Recife”, de *Libertinagem*. Esse poema encomendado por Gilberto Freyre para a comemoração do primeiro centenário do *Diário de Pernambuco*, editado a seguir, em 1925, no *Livro do Nordeste*,

segundo avaliação do próprio Gilberto Freyre, “é o que a geografia lírica do Brasil tem de maior”:

“Não há um traço que seja de pitoresco artificial ou de cenografia. O poema é compacto: tem alguma coisa de um bolo tradicional do Norte chamado ‘palácio encantado’, bolo muito rico, bolo de casa-grande de engenho, com sete gostos por dentro, sete gostos profundos, em cada fatia que se corte dele” (Brayner, 1980:78):

Recife...
Rua da União...
A casa de meu avô...
Nunca pensei que ela acabasse!
Tudo lá parecia impregnado de eternidade
Recife...
Meu avô morto

É esse Recife “sem história nem literatura”, “sem mais nada”, o “Recife da minha infância” que define a brasilidade de sua formalização lírica através do estado de espírito da ingenuidade que lhe é facultado pelo modernismo. Novamente a sintaxe primitiva da construção triplíce anafórica se detém amorosamente em torno do objeto “Recife”, a acariciá-lo como em “Irene”:

Recife morto, Recife bom, Recife brasileiro como a casa de meu avô.

Bandeira não nega a influência de Gilberto Freyre e, quando não a menciona, deixa ver sua marca ou no comentário e nos pontos de vista do viajante, ou no título de *Crônicas da Província do Brasil*, além de fazê-la transparecer na produção lírica. Sua implicação ideológica pode-se explicitar com síntese mais decidida em “Casa grande & senzala”, de *Mafuá do malungo*:

Casa grande & senzala,
Grande livro que fala
Desta nossa lescira
Brasileira
[...]
Com fuxicos danados
E chamegos safados
De mulecas fulôs
Com sinhôs

A mania ariana
Do Oliveira Viana
Leva aqui a sua lambada
Bem puxada.
[...]
Livro que à ciência alia
A profunda poesia
Que o passado revoca
E nos toca

A alma do brasileiro
Que o portuga femeeiro
Fez e o mau fado quis
Infeliz!

O “poeta das circunstâncias” dá, pela poesia laudatória, a pista, no conteúdo, do que é latente sob a formalização brasileira de seu lirismo ingênuo. A simplicidade, a espontaneidade, a humildade da poesia de Bandeira indicam essa relação entre ingenuidade, no sentido de uma disposição de espírito, e brasilidade, no sentido de uma história que predispõe a obra a uma manifestação lírica singela e nunca extemporânea, filiada a uma condição cultural de dependência, periférica e oprimida.

Dentre as teorizações dirigidas diretamente à conceituação de brasileiro, *O caráter nacional brasileiro* de Dante Moreira Leite aparece como a síntese negadora naquele último momento citado acima, quando o repúdio majoritário da *intelligentzia* ocorreu. No prefácio ao livro, Alfredo Bosi pergunta: “Em que a empiria pode ser resgatada?” (Leite, 1983: XXIII), afirmando depois na introdução ao seu estudo sobre *Vidas secas*, no ensaio “Céu, inferno”: “Sem dúvida, o capital não tem pátria, e é esta uma das suas vantagens universais que o fazem tão ativo e irradiante. Mas o trabalho que ele explora tem mãe, tem pai, tem mulher e filhos, tem língua e costumes, tem música e religião” (Bosi, 1988:10).

Entretanto, em outro momento, com os olhos postos num Brasil mal-saído do regime militar, instrumento de expansão do capitalismo internacional, Bosi adverte que tais particularidades ilham-se num espaço menor que o da nacionalidade, argumentando que o contrário de não-caótico seria o plural. Num balanço em que lembra que já houve quem tentasse caracterizar a cultura brasileira como unitária e coesa, Bosi observa que se procurava defini-la cabalmente com um adjetivo, e que, a partir dessa “qualidade mestra”, existiam interesses em afirmar uma unidade nacional (Bosi, 1987:7)

Para dar continuidade à superação crítica dessa idéia de uma cultura homogênea, “matriz dos comportamentos e discursos”, Bosi propõe o caráter plural, por onde se tornaria possível a abordagem de um processo cuja compreensão como um “efeito de sentido” passa pelo entendimento de suas múltiplas interações históricas e dialéticas.

Trata-se, pois, do mesmo movimento teórico que rememorando seu percurso em 1980, reitera a inviabilidade da qualificação da particularidade, evitando o caminho da estereotipia que o caracterizou. Articula-se com Dante Moreira Leite, de 1960, e com Caio Prado Jr., de 1940 - que é quem ao fim da linha aparece como agente teórico do momento decisivo em que a história ideológica do país desaclimata a tendência culturalista à particularidade, antepondo ao acolhimento impressionista da empiria a abordagem econômica marxista, vinculada a um universalismo ilustrado em movimento antitético à racionalidade “sem pátria” do capitalismo imperialista.

Razão e generalização facultam o adjetivo tautológico do “*homem humano*”, que, paradoxalmente metafísico, conforme sugere o contexto em que Guimarães Rosa o criou, serve agora de epígrafe a Dante Moreira Leite para significar a equalização em nome do

substantivo das classes oprimidas, na função de ponte sobre o rio da particularidade inapreensível ou irrelevante do "brasileiro".

A novidade crítica inaugurada por Caio Prado Júnior em *Formação do Brasil contemporâneo*, patenteou-se fundamentalmente na superação da particularidade regional, que era o ponto de vista pelo qual, até então, procurava-se, a partir de um aspecto situado, extrair toda a História do Brasil. Caio Prado, pelo contrário, armou um esquema objetivo para apanhar as múltiplas atividades regionais em função de uma atividade básica: a colonização. A diferença se fez sentir no modo de recepção dos documentos sobre a população desocupada da colônia: ao invés de "preguiça", "decadência dos trópicos", "degeneração do rubiido", a interpretação econômica abandonava a aderência conivente ao documental, e desvendava, atrás do dado, um sistema colonial que praticamente impossibilitava a oportunidade ao trabalho livre.

É um momento da história da inteligência brasileira que se enriquece com o testemunho de Antonio Candido no prefácio ao "clássico de nascença", como denominou *Raízes do Brasil*, lembrando a recepção diferenciada que tiveram, de um lado, as obras de Sérgio Buarque de Holanda e de Gilberto Freyre, e, de outro, a de Caio Prado Júnior, cuja linha interpretativa do materialismo histórico era posterior, surgindo, então, como a terceira das mais significativas nas décadas de 30 e 40. Na década seguinte à de *Casa grande & senzala* e *Raízes do Brasil*, *Formação do Brasil contemporâneo* aparecia, em pleno Estado Novo "repressivo e renovador", articulando dialeticamente com o tempo que se abria, a ausência de preocupação com a beleza e a expressividade do estilo, preteridas pelo trabalho de análise econômica que mobilizava dados do período colonial em função de determinações infra-estruturais: "Nenhum romantismo, nenhuma disposição de aceitar categorias banhadas em certa aura qualitativa - como 'feudalismo' ou 'família patriarcal' - mas o desnudamento operoso dos substratos materiais. Em consequência, vna exposição de tipo factual, inteiramente afastada do ensaísmo (marcante nos dois anteriores) e visando a convencer pela massa do dado e do argumento" (Holanda, 1984:XIII).

Mas nem por isso, conta Antonio Candido, a obra de Sérgio Buarque de Holanda perdeu importância. Se fazia parêntese com *Casa grande & senzala*, como, por exemplo, ao caracterizar a informalidade com a religião no comportamento do brasileiro, o espírito de seu ensaísmo não transpirava entretanto o saudosismo patriarcalista daquele. Antes, pelo contrário, sugerindo uma metodologia que arrumava em seus pressupostos a necessidade do conhecimento do passado para vinculá-lo aos problemas do presente, a metáfora vegetal de "raízes", distante das interpretações cientificistas que ainda argumentavam com a biologia, significava agora o lastro histórico da cultura brasileira, inarredável e obrigatório, ainda que se tentasse fazê-lo passível de desenraizamento e jardinagem. Era, de qualquer modo, no sentido de processo, e com isso o caráter nacional brasileiro aparecia no fluxo de uma historicidade sem estereotipia.

Portanto, se a obra perde a validade de sua teoria global em razão das contradições que seu contexto inter-relaciona, a posição de *Raízes do Brasil*, entretanto, situada no ponto

entre o que Dante Moreira Leite chama de “período ideológico” e a “fase de análise sociológica” - ou “realista” - da vida brasileira (Leite, 1983:323), não lhe abate a pertinência de algumas observações parciais e a reconstrução histórica de alguns episódios e de alguns aspectos relevantes da vida brasileira.

Alfredo Bosi, em “Homenagem a Sérgio Buarque de Holanda”, compila as expressões lapidárias de *Raízes do Brasil* e saúda o arrojo interpretativo do autor e sua organização conceitual temerária que, constata o crítico, impressiona, “literalmente”, ainda hoje, a memória da inteligência brasileira:

“Somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra; Essa cultura da personalidade, que parece constituir o traço mais decisivo na evolução da gente hispânica, desde tempos imemoriais;
Em terra onde todos são barões não é possível acordo coletivo durável, a não ser por uma força exterior respeitável e temida;
No fundo, o próprio princípio de hierarquia nunca a importar de modo cabal entre nós;
A invencível repulsa que sempre lhes inspirou toda moral fundada no culto do trabalho;
Uma digna ociosidade sempre pareceu mais excelente, e até mais nobilitante, a um bom português, ou a um espanhol, do que a luta insana pelo pão de cada dia;
É em vão que temos procurado importar dos sistemas dos outros povos modernos, ou criar por conta própria, um sucedâneo adequado capaz de superar os efeitos de nosso natural inquieto e desordenado” (Bosi, 1988:151)

A tarefa mais fascinante que tal constatação propõe é a de rastrear suas marcas no corpo teórico da produção intelectual brasileira, principalmente nos momentos mais altos em que o arrojo e a temeridade do jovem Sérgio Buarque de Holanda são absorvidos por desdobramentos críticos empenhados em desembaraçar concretamente as disparidades de suas considerações impressionantes. O título *Raízes do Brasil* inflete sobre a própria obra que nomeia, revelando-se sob a significação de um plantio das reflexões mais importantes para o entendimento da cultura brasileira.

É interessante para o leitor posicionado pelo movimento retrospectivo encontrar em *Raízes do Brasil* a mencionada atualidade de suas colocações, apontadas por Bosi, como a nascente do “mundo sem culpa” da *Dialética da malandragem*, de Antonio Candido, e das articulações desenvolvidas pela interpretação da obra de Machado de Assis através das categorias do “favor” e da “desfaçatez” propostas por Roberto Schwarz.

A obra de Sérgio Buarque de Holanda revela mais penetração no contexto de “As idéias fora de lugar”, em *Ao vencedor as batatas*, do que parece sugerir a passagem em que é citada. Assim, o “desterrados em nossa terra”, de Sérgio Buarque, é retomado pelo materialismo histórico, onde, subjacente à sua teorização, encontra-se o lastro de uma pesada fortuna crítica, em cujo ponto alto está *Raízes do Brasil*.

As considerações finais do capítulo de abertura de *Ao vencedor as batatas* apontam para suas origens: “Partimos da observação comum, quase uma sensação, de que no Brasil as

idéias estavam fora de centro, em relação ao seu uso europeu” (Schwarz, 1988:24). Trata-se, afinal, da mesma sensação apresentada em estilo mais devaneante no capítulo “Novos tempos”, de *Raízes do Brasil*: “Trouxemos de terras estranhas um sistema complexo e acabado de preceitos, sem saber até que ponto se ajustam às condições da vida brasileira e sem cogitar das mudanças que tais condições lhes imporiam. Na verdade a ideologia impessoal do liberalismo democrático jamais se naturalizou entre nós. Só assimilamos efetivamente esses princípios até onde coincidiram com a negação pura e simples de uma autoridade incômoda, confirmando nosso instintivo horror às hierarquias e permitindo tratar com familiaridade os governantes. A democracia no Brasil foi sempre um lamentável mal-entendido. Uma aristocracia rural e semifeudal importou-a e tratou de acomodá-la, onde fosse possível, aos seus direitos ou privilégios, que tinham sido, no Velho Mundo, o alvo da luta da burguesia contra os aristocratas. E assim puderam incorporar à situação tradicional, ao menos como fachada ou decoração externa, alguns lemas que pareciam mais acertados para a época e eram exaltados nos livros e discursos” (Holanda,1984:119).

O impressionismo que apreendeu difusamente a constituição cultural do país mostra precariedade nos desdobramentos teóricos em que pressupostamente se explicita, mas a “temeridade”(Bosi) de suas proposições, entretanto, garante ao menos a menção de causalidades mais detalhadas, sobre as quais uma reflexão mais rigorosa e sob outro prisma silenciaria. Com Roberto Schwarz, a preguiça, a indolência, a irreverência, a *cordialidade* passam a ser *desfaçatez*, numa reversão política contra a classe dominante, atribuindo a esta, segundo a leitura de Machado de Assis, a “malandragem brasileira” que era imputada ao “povo”, com a facilidade de generalização que o termo permite. A caracterização da “desfaçatez” demonstra coerência interna no comportamento imediato diante de um mundo em que a cobertura ideológica das classes dominantes devém inviável, porque seu desajuste faz as contradições serem descaradas. A desfaçatez seria o caminho necessário das “idéias fora de lugar”? Um comportamento de necessidade evidente, no quadro universal das categorias humanas diante daquela situação histórica? Ou dentro dessa concepção seria necessário decifrar a peculiaridade do comportamento ideológico e explicar a historicidade típica e adjetivada da “desfaçatez”?

Também como uma anti-ideologia frente à possibilidade conjuntural da ideologia, como oco dentro do oco, existe a escandalosa cobertura de lençóis curtos do “favor”. Assim, quando a ideologia, que, por essência é (na Europa) verossímil, não funciona no contexto periférico, sua impropriedade então se desata no “favor” ou na “desfaçatez”. Se entre latifúndio e escravo a relação é claramente indisfarçável, o estatuto informe do “homem livre”, por sua vez, descaracteriza estruturalmente a prática do favor que o envolve, e, ao mesmo tempo serve de válvula de escape para o mal-estar que causa aquela relação brutal de exploração do trabalho frente à ideologia liberal, que se vê flagrada descaradamente em seu “trabalho livre”.

Segundo Schwarz, o favor é a chave que dá conta da estruturação histórica de nossa vida cultural. Entretanto sua teorização não abre a pergunta sobre sua causalidade

específica: por que o *favor*? A tentativa de resposta pode retornar ao culturalismo de *Raízes do Brasil* para recolher características de formação cujas origens, sem prejuízo de sua inserção na história, dêem conta da cordialidade. Numa relação dialética, favor e cordialidade podem ir mais fundo na caracterização de um comportamento peculiar ao percurso da história brasileira, mas que a racionalização econômica do crítico deixa à parte, como irrelevante. Em todo caso, é uma correlação cuja prova de realidade é estimulada por ponderações como esta de Sérgio Buarque:

“As idéias da Revolução Francesa encontram apoio em uma atitude que não é estranha ao temperamento nacional. A noção da bondade natural combina-se singularmente com o nosso já assinalado ‘cordialismo’”. E acrescenta: “Todo o pensamento liberal-democrático pode resumir-se na frase célebre de Bentham: ‘A maior felicidade para o maior número’. Não é difícil perceber que essa idéia está em contraste direto com qualquer forma de convívio humano baseada nos valores cordiais. Todo afeto entre homens funda-se forçosamente em preferências. Amar alguém é amá-lo mais do que os outros. Há aqui uma unilateralidade que entra em franca oposição com o ponto de vista jurídico e neutro em que se baseia o liberalismo. A benevolência democrática é comparável nisto à polidez, resulta de um comportamento social que procura orientar-se pelo equilíbrio dos egoísmos. O ideal humanitário que na melhor das hipóteses ela predica é paradoxalmente impessoal: sustenta-se na idéia de que o maior grau de amor está por força no amor ao maior número de homens, subordinando assim, a qualidade à quantidade”(Holanda, 1984:139).

Com isso vemos a história brasileira banhada por um teor de emotividade, adjetivada e específica, relacionada, sob viés rousseauiano, à bondade primitiva, mas que a objetividade marxista não tem por onde considerar dentro dos esquemas realistas das estruturas econômicas de exploração. Assim, o racionalismo rigoroso assimila com filtro crítico-dialético a historiografia precedente sobre o país e diagnostica sua ideologia e devaneios metodológicos, dando-os como frutos, eles mesmos, da imaturidade emotiva que, por isso mesmo, ao procurar fixar sua identidade, se engana.

Em 1970, *Dialética da malandragem* aparecia com um estado de espírito obsedado pelo terror militar, que em seu auge implantava a “ordem”. O ensaio parecia buscar a familiaridade de uma história perdida e desarraigada, nas palavras finais de *Raízes do Brasil*: “Podemos ensaiar a organização de nossa desordem segundo esquemas sábios e de virtude provada, mas há de restar um mundo de essências mais íntimas que, esse, permanecerá sempre intato, irreduzível e desdenhoso das invenções humanas. Querer ignorar esse mundo será renunciar ao nosso próprio ritmo espontâneo, à lei do fluxo e refluxo, por um compasso mecânico e uma harmonia falsa”(Holanda, 1984:142).

Sob essa concepção, Antonio Candido sondava o solo de Gregório de Matos, Macunaíma e Serafim Ponte Grande, em busca das raízes que prometessem, com a irreverência, a comicidade, a amoralidade, ser possível a inserção do país num “mundo aberto”, preparado por essa pré-história, em oposição à estupidez dos valores puritanos do

racionalismo capitalista, cujos vestígios apareciam na retórica do rigor que a ditadura militar proclamava.

Assim, Antonio Candido encontrava, “no tempo do rei”, como que uma “civilização fora de hora”, paralela ao desvendamento posterior que Roberto Schwarz retomou com o diagnóstico das “idéias fora de lugar”. O sentimento de desajuste em relação aos centros europeus conforma a idéia de imaturidade civilizacional que, ao invés de refletir-se no aspecto ridículo, bisonho, mecânico e artificializado da tentativa autoritária de inserção no mundo periférico da tecnologia em prol da “modernização conservadora”, poderia cevar sua resistência mostrando em *Memórias de um sargento de milícias* um tempo em *allegro vivace* propício ao advento de um “mundo aberto” (1970:84).

Ao invés de índios cantando ópera, as formigas no piquenique empertigado ou crianças buliçosas sobre a geometria disposta das carteiras escolares podem ser a imagem adequada ao viço dessa *convivência*, que entretanto Candido chama de *dialética de ordem e desordem*, que plasmou com seu “realismo brandamente fabuloso”(1970: 88), uma forma tipicamente brasileira que, forma mista entre o romance europeu e o conto-de-fadas, podemos chamar de *romance ingênuo*. No primitivismo “sem cálculo” de sua condição atrasada, a ingenuidade perverso-polimorfa do “mundo sem culpa” (1970: 84), pré-burguês, aponta perspectivas favoráveis ao momento pós-burguês, como também propunha Oswald de Andrade nos manifestos e teorizações.

Antonio Candido demonstra que o estilo de bonomia de *Memórias de um sargento de milícias*, se faz desvinculado da ideologia das classes dominantes de seu tempo. A partir de uma neutralidade moral correspondente a uma neutralidade social, a obra torna-se exemplo da tendência a desarmar ideologias com a irreverência popularesca, que, articulada a uma tolerância corrosiva “*muito brasileira*”, manifesta-se em nossa literatura revelando a intenção de devastar pela piada os valores postíços e artificializados que ameaçam cristalizar a fluidez fecunda que é característica de nosso universo cultural (1970: 88).

Ao qualificar desse modo seu contraste com a literatura do tempo, Antonio Candido encontra uma vertente da literatura brasileira, onde estão Gregório de Matos, *Macunaíma*, *Serafim Ponte-Grande*, à qual filia *Memórias de um sargento de milícias*. Pelo contraste diacrônico e pela filiação sincrônica da obra, o crítico acaba por abrir a possibilidade de uma partição de procedimentos estéticos que enformaria nossa literatura através da opção ideológica entre o “fluido” e “cristalizado”.

No período histórico de Manuel Antonio de Almeida, o romantismo deixava a vertente “cristalizada” aos projetos da elite: “Uma sociedade jovem, que procurava disciplinar a irregularidade de sua seiva para se equiparar às velhas sociedades que lhe servem de modelo, desenvolve normalmente certos mecanismos ideais de contensão, que aparecem em todos os setores”. Em relação à literatura, esse aspecto aparece no gosto acentuado pelos símbolos repressivos: “É o que vemos, por exemplo, no sentimento de conspurcação do amor, tão freqüente nos ultra-românticos. É o que vemos em Peri, que se coíbe até negar as aspirações que poderiam realizá-lo como ser autônomo, numa renúncia

que lhe permite construir em compensação um ser alienado, automático, identificado aos padrões ideais da colonização” (1970:86).

Sem entrar na consideração de que esse artificialismo automático também exala ingenuidade, como o da construção de Peri, Antonio Candido contrapõe a liberdade “quase feérica” de Manuel Antonio de Almeida à literatura recalcada e contida de José de Alencar: “Mesmo em livro tão voluntariamente crítico e *social* quanto *Senhora*, o estilo de Alencar acaba fechando a porta ao senso de realidade, porque tende à linguagem convencional de um grupo restrito, comprometido com uma certa visão do mundo”(1970:87).

Entretanto, se lembrarmos que as projeções da vertente “cristalizada” podem não estar na mão das elites, veremos que a distinção ideológica entre esta e a da formalização “fluida” pode se atualizar de modo relativo, assumindo, uma ou outra, contornos reacionários ou progressistas. Para exemplificar essa relatividade, a obra severa de Graciliano Ramos é suficiente, na medida em que, neste caso, um mapeamento marxista das condições históricas brasileiras, calcado na visão regional que o autor universaliza é o que dirige a articulação distribuída em classes de seus romances, “hírtia” e “cristalizada”.

Com isso, vemos relacionada a bipartição sugerida por Antonio Candido com a de Alfredo Bosi, em “O nacional e suas faces”, que estabelece a distinção entre “visão conciliadora” e “visão dramática” no percurso da produção cultural brasileira: “Para a primeira ótica, a nação define-se homogeneamente como um lugar de encontro de pares, nativos e cidadãos, espaço de convivência pacífica por natureza, e cuja única qualificação possível se faria em termos de uma psicologia do povo brasileiro. Nessa psicologia, as diferenças equilibram-se e alcançam um estado conciliador: ‘Flor amorosa de três raças tristes’, individualista mas gregário e afetivo, malandro, inteligente mas um pouco vagabundo como todo filho querido” (Bosi, 1983:39).

Na segunda, que tem seus três momentos densos no período da Independência, no do movimento abolicionista junto ao da proclamação da República e no da Revolução de 30, o conceito agonístico da nação aparece neste último período unindo Araripe Jr., Euclides da Cunha e Raul Pompéia sob o denominador comum de um “estilismo nervoso” (1983:42).

Nesse sentido, o estilismo fluido de Manuel Bandeira participa muito adequadamente da tradição de “tolerância corrosiva”- “muito brasileira”- de que fala Antonio Candido ao relacionar suas manifestações na vertente em que se encontra *Memórias de um sargento de milícias*, cuja neutralidade moral permite entrever o contorno de “uma terra sem males definitivos” (Candido, 1970:88).

Procurar “*Pasárgada*” nas entrelinhas históricas do “favor”, da “desfaçatez”, da “cordialidade” desse “mundo sem culpa” pode ser a trilha para encontrar o veio do qual se desentranhou a poesia ingênua de Manuel Bandeira.

Referências bibliográficas

- BANDEIRA, Manuel. (1958). *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar. v.2
- BENJAMIN, Walter. (1985). *Magia, técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense.
- BOSI, Alfredo. (1983). "O nacional e suas faces". In: *Eurípedes Simões de Paula - in memoriam*. São Paulo: USP.
- _____. (1988). *Céu, inferno*. São Paulo: Ática.
- BOSI, Alfredo (org.). (1987). *Cultura brasileira*. São Paulo: Ática.
- BRAYNER, Sônia (org.). (1980). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL/MEC. (Fortuna crítica)
- CANDIDO, Antonio. (1970). "Dialética da malandragem". In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo: USP.
- FREYRE, Gilberto. (1950). *Casa-grande & senzala*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. (1984). *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- LEITE, Dante Moreira. (1983). *O caráter nacional brasileiro*. São Paulo: Pioneira.
- SCHWARZ, Roberto. (1988). *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas cidades.
- _____. (1990). *Um mestre na periferia do capitalismo / Machado de Assis*. São Paulo: Duas cidades.