

A REPRESENTAÇÃO DA CULTURA EM DARCY RIBEIRO. PROJETO ESTÉTICO? POLÍTICA CULTURAL?

Susana Scramim
Universidade Federal de Santa Catarina

Utopia pessoal e utopia social

Em seu ensaio "O povo latino-americano"¹, Darcy Ribeiro afirma que "comparados com os *Povos Transplantados*, que são meros europeus de além mar frente aos *Povos Testemunhos*, que carregam duas heranças culturais imiscíveis, os *Povos Novos* são uma espécie de gentio tábua-rasa, deserdados que foram de seu parco acervo original. Desapegados de passado sem glória nem grandeza, eles só tem futuro. Sua façanha não está no passado, mas no porvir." Pensar em acertivas como essas onde se qualifica a memória dos *povos novos* como *tábua-rasa* significa supor a impossibilidade da memória por um lado, e, visto por outro, na conseqüente carência de subjetividade que isso possa significar. Esbarrar na proscricção da memória ou nos seus conteúdos sem glória pode criar obstáculos penosos quando se tenta representar literariamente a nossa cultura. Essa subjetividade perdida revelada na interdição da memória, contraditoriamente, aponta também para uma pluralidade de subjetividades fragmentadas. É bom lembrar que, nesse sentido, o fragmento não chama a atenção sobre si, mas para obsessões essenciais, ou seja, para os procedimentos de representação. A memória interdita e a estética do fragmento colocam num primeiro plano a impossibilidade de um discurso sobre nossas origens e, num outro plano, a liberdade de forjar uma origem. Quando Darcy Ribeiro, no mesmo artigo citado, admite que "amalgamando gente procedente de todos os quadrantes da terra, criaram-se aqui povos mestiços que guardam em seus rostos étnico-culturais heranças tomadas de todas as matrizes da humanidade", afirma a possibilidade da invenção do caráter através da futilidade e da *frutildade* da relações promíscuas. Com base nisso, soa como contraditório admitir que nossa façanha enquanto povo "está no porvir", tendo em vista que a façanha parece residir justamente no procedimento da invenção porque permite a obtenção de resultados numa cadeia infinita. Ele, o procedimento, constitui-se então, na garantia da permanência da utopia na busca

¹ Este texto sobre os quinhentos anos da América foi solicitado a Darcy Ribeiro e publicado, no início de 1991, pela revista *Conciliium*, da Holanda. Aqui trabalho com a edição do "O povo latino-americano" feita pela revista *Carta*, 1992/2, organizada por Darcy Ribeiro e impressa no Centro Gráfico do Senado Federal. Os conceitos *Povos Transplantados*, *Povos Testemunhos* e *Povos Novos*, utilizados pelo autor no referido texto, foram inicialmente trabalhados no livro *O Processo Civilizatório*, de 1978.

de uma dicção nacional. O projeto proposto por Darcy Ribeiro de esboçar uma idéia de nós mesmos opera um deslocamento temporal: o futuro. Contudo, ele finca suas bases na reinvenção do valor da memória. Num debate sobre o romance brasileiro dos anos 70, Davi Arrigucci disse que "a lembrança é uma espécie de significante de um conteúdo que é o olvido"². É próprio da representação literária atribuir significante, atribuir forma e nesse ato criador também se forja o valor a ser atribuído à lembrança talvez daquilo que jamais tenha existido.

Na tentativa de esboçar uma representação de nossa imagem enquanto povo, Darcy Ribeiro lê seletivamente nosso passado. Primeiramente, é o passado índio que se deseja lembrar para então calcar sua visão prospectiva da nação na mestiçagem. Falar em visão prospectiva de um povo implica sempre na referência a um projeto, um esboço de situação ideal, falar de um projeto em deslocamento espacial e temporal significa falar de utopia. Etimologicamente e historicamente a palavra utopia está ligada à noção de espaço. A palavra traz consigo os vestígios da sua história: o *topos*. No entanto, de que espaço fala-nos essa palavra? Benedito Nunes alerta para as primeiras formas de utilização da idéia de utopia: seu uso enquanto projeto político. Ela está nos gregos, que têm em Platão a figura precursora do idealizador do projeto da Polis justa. Mesmo sendo um projeto de cidade ligado à categorias do pensamento ético e político as reflexões a respeito da melhoria da vida na Polis eram consideradas como padrões *tópicos*; "tudo tem seu lugar marcado no mundo dizia Aristóteles na sua *Metafísica*. E até mesmo para Platão as idéias inteligíveis não são *utópicas*; residem *uper ouranos topos*, num lugar acima do céu"³. Após tantas utilizações da utopia num sentido eminentemente espacial que tem seu exemplo clássico na ilha visitada por Rafael Hytlodaeus, o século das luzes acrescenta um outro componente a este universo. Há uma tendência em abandonar os padrões da utopia narrativa desenvolvidos até então, ou seja, aqueles que projetam uma legislação ideal para a realização de uma sociedade abstrata. Ocorre um esgotamento do paradigma espacial, contudo, a esse paradigma sobrepe-se outro: a categoria do tempo torna-se o lugar de investimento máximo da utopia. Observa-se então uma historicização da utopia⁴. O esquema da narrativa muda, embora conservando ligações com a viagem a um espaço imaginário. A *u-topia* vê-se então transformada em *u-cronia*, em esboço de uma cidade sem mal que deixa de ser projetado no espaço, para ser desejado num tempo imaginário. Assim, o futuro passa a ser considerado uma categoria importante para desenvolvimento de um

² ARRIGUCCI, Davi. "Jornal, Realismo, Alegoria", em *Achados e Perdidos*. São Paulo: Polis, 1979.

³ Confira em "Utopia e pensamento utópico", de Benedito Nunes, em *América: Ficção e Utopias*, org. Maria L. de Aragão e José Carlos Meihy. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura; São Paulo: EDUSP, 1994, p.378.

⁴ O termo *historicização da utopia* foi desenvolvido por B. Baczko num estudo sobre a relação entre utopias e mitos. Confira em BACZKO, Bronislaw. *Utopia*, in *Enciclopédia Einaudi*, vol.ume 5, Lisboa: Casa da Moeda, 1985, p.333-396.

ideal de sociedade e o progresso passa a comandar a representação do tempo. A função do utopista também sofre alterações nessa nova configuração do imaginário social. Aquele que cria o discurso utópico deixa de ser um mero sonhador, ou fabricante de ficções, para agora assumir o papel de um manipulador tanto dos elementos do campo simbólico quanto dos conteúdos sociais e políticos. Num contraponto à utopia política que nesse momento, na França de 1770, incorpora a categoria do tempo imaginário, ou seja, um projeto de sociedade ideal antecipado no futuro, desencadeado pela publicação de *L'an 2440*, de Mercier, a Alemanha propõe como alternativa para a conquista da sociedade ideal o *Bidungsroman*, que se constitui numa utopia de aperfeiçoamento psico-individual no tempo e se coloca como a *Bildung* universal almejada. Questão essa que vinca fundo as relações entre sujeito e sociedade e que me parece ser um problema estrutural da modernidade.

Em seu estudo sobre o romance de formação na Alemanha, Wilhelm Vosskamp, numa análise⁵ do *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, de Goethe, aponta para a dicotomização do sujeito na instituição do antagonismo irreconciliável entre "pretensão subjetiva" e "realização externa moderna e racional". A idéia de Goethe de um auto-aperfeiçoamento já está contida no pensamento de Kant e de W. von Humboldt: "A auto-realização é somente possível enquanto realização dentro da história do gênero humano". A diferença que se instala entre a concepção iluminista de Estado e a idéia de auto-aperfeiçoamento de Goethe, na análise de Vosskamp, reside no fato de ele colocar sua esperança não na perfeição do Estado, mas no lugar dela a capacidade de aperfeiçoamento da ordem sistêmica do Estado. Mas é o mesmo Vosskamp quem ressalta que essa atitude foi rejeitada por Thomas Mann que viu nela uma postura pouco politizada e uma exacerbação do individualismo burguês. Aqui, coloca-se em relevo não ruptura, mas sim a continuidade temporal, o decorrer da História é definido na sua continuidade a partir do progresso das leis do espírito humano, que educam o homem novo através de uma pedagogia dos efeitos civilizadores em direção ao homem bem formado do amanhã.

Na reflexão a respeito dos projetos utópicos facilmente não se consegue escapar às contradições que estão no cerne de sua existência histórica. Por isso, faz-se necessário analisar cuidadosamente cada manifestação da utopia. Tarefa essa que não se consegue realizar em poucas páginas. Contudo, esse texto pode apontar algumas questões importantes que poderão ser desenvolvidas com a profundidade adequada em outra situação. Nas relações que o discurso utópico estabelece entre utopia e revolução bem como entre utopia e nação parece ser bastante forte a inclinação dessas

⁵ Wilhelm Vosskamp desenvolve pesquisa sobre o romance de formação. Um dos trabalhos que resultou dessa pesquisa é o artigo, sem trad. para o português, "Utopie und Utopiekritik in Goethes Romanen", in *Utopieforschung*, Herausgegeben von Wilhelm Vosskamp, Dritter Band, Suhrkamp, 1990.

utopias para a pedagogia social. Parece que há uma intenção em atenuar os contrastes que constroem as fronteiras do político e do ficcional, do político e do pedagógico até se confundirem num projeto de transformação do homem do passado em cidadãos membros de um novo povo. A pedagogia realizada na relação entre utopia e progresso se diferencia das demais no que toca à questão da relação estabelecida entre o modelo ideal e o processo de conquista desse modelo.

Penso que, na literatura brasileira, alguns exemplos de pedagogias relacionadas a projetos utópicos se fazem sentir tendo em vista que nossa sociedade ainda está por realizar projetos elementares do convívio social e cultural. O projeto utópico levado a cabo pela Poesia Concreta, no início da década de 50, parece que se constituiu num gerador de novas experiências para a literatura brasileira. Dessa forma a obra que dela resulta, disciplinada por um projeto estético por excelência, acabou por constituir-se num importante momento do revigorar estético da linguagem poética brasileira. Ela funda uma estética nova. Uma nova conceitualização do poético. Contudo, e agora limito-me à obra realizada por Haroldo de Campos, por desejar-se tão nova essa estética não conseguiu responder a questões por ela formuladas, ou seja, pela própria tradição na qual ela voluntariamente se inseria. Como por exemplo, a questão do princípio fundador da vanguarda estética ao qual Haroldo se vincula: o princípio esperança. No texto *Poesia e modernidade: o poema pós-utópico*, publicado no *Folhetim da Folha de São Paulo*, em 14/10/84, ele afirma que sua poesia naquele momento, anos 80, não mais obedecia aos princípios estéticos da vanguarda histórica, a saber, o princípio esperança, o projeto utópico, mas que agora ela estaria em sintonia com um momento que ele mesmo denomina de *pós-utópico* e, usando uma reflexão de W. Benjamin a respeito da poesia de vanguarda, Haroldo fala da sua poesia a partir do conceito de poesia do agora, o *jetztzeit*. Ou seja, ele não está mais preocupado com o projeto coletivo que implica na busca da utopia, pensada aqui em termos de vanguarda poética, pois tal postura, segundo ele, nivela a singularidade de cada poeta. A concepção do utópico e por consequência do pós-utópico de que se vale Haroldo está fundada não na história da utopia enquanto gênero literário e nem nos conteúdos culturais do utópico, mas antes no aspecto auto-referenciado da linguagem poética cada vez mais emancipada da estrutura discursiva. Seu projeto utópico, nesse momento não mais ligado a um ideal vanguardista, está mais para aquilo que Wilhelm Vosskamp vê em Goethe, desenvolvimento da entelêquia, a metamorfose do sujeito social em indivíduo diferenciado.

Embora tivéssemos em Haroldo uma utópica proposta de constituir na nossa língua uma poética de trânsito universal, nova e que não perdesse em nada para a poesia feita na Europa e nos EUA, vale dizer, possuidora de qualidades formais que lhe proporcionassem o estatuto de uma poesia moderna feita no terceiro mundo, essa poética não trata dos temas da dis-

cussão utópica. O objeto de sua obra parece ser a tradição autárquica da literatura enquanto tal. Já na obra de Darcy Ribeiro percebe-se uma postura um tanto diversa da de Haroldo, contudo, motivação da obra não muda: dar uma resposta ao Outro na representação de uma identidade literária própria. Mas o objeto não é mais a tradição literária autárquica. Agora o que se observa é o compulsivo desejo de discutir questões referentes a nossa formação enquanto povo, nossa formação literária, cultural e educacional em textualidades que intencionam representar o presente na perspectiva utópica benjaminiana da prospecção na retrospectiva, antever o futuro na recuperação seletiva do passado.

A obra de Darcy Ribeiro pertence tanto à tradição ensaística humanista quanto à tradição ficcional. Nas duas tradições com as quais mantém relação está presente a inserção da obra no gênero utópico. No caso da sua produção ensaística, o destaque que Darcy dá para o *pensar o mundo enquanto projeto* e, mais especificamente, o pensar a América Latina enquanto projeto insere toda a sua produção na tradição humanista, vale dizer, a dos estudos culturais, na esteira do utópico não enquanto gênero literário ficcional, mas sim enquanto área de atuação intelectual. E, em se tratando de sua produção ficcional, esta sim está em constante diálogo com as questões de gênero da utopia ficcional. Seus romances estão de uma maneira ou de outra tentando construir representações plurais, contudo, fundadas numa base unificadora que é nosso mais remoto passado índio e, posteriormente, mestiço, de nós enquanto brasileiros e, principalmente, enquanto latino-americanos, para então pensar dentro da obra ficcional um esboço, um projeto de uma brasilidade lírica e negadora do nosso presente desfigurador.

O ato de resgate I: a representação da nação

A obra ficcional de Darcy parece conseguir transitar por entre o aspecto especificamente literário e o não literário. Partindo do pressuposto de que Darcy tenha se dedicado mais à sua obra ensaística do que à ficcional, poderíamos pensar que a tentativa de esboçar esteticamente um caráter ou uma consciência nacional obedece antes a um princípio macro histórico. Na relação mimética que o narrador estabelece entre ele e os fatos pode-se entrever se ele parte de um micro ou de um macro cosmo. A mediação se dá pelo uso da língua, pelo estatuto de verossimilhança histórica que se quer dar ao texto que se escreve. Tal procedimento resulta no estilo do texto. O estilo é a marca, o traço que se faz sentir, somente através dele o leitor pode experimentar a transcendência que a obra de arte proporciona, ou que ela finge proporcionar. Em nada o estilo é gratuito, é por ele que passa todo o processo de representação. Ele é pura reflexão e sendo assim é principalmente fruto de opções estéticas. Opções que são assumidas como riscos. O que era no início apenas um traço de estilo poder vir a ser uma teoria histórica. Contudo, o inverso também é verdadeiro, o que no início

era um árduo projeto científico de constituir uma imagem de nós mesmos pode, a partir da retomada das opções, vir a ser traço de estilo com finalidade histórica. Empresa arriscada certamente, por visar antes a expropriação do que apropriação estética e também por ter que enfrentar os clichês de popular, localista etc., e a antagônica frente ao esquecimento dos dias de hoje.

Parece-me que Darcy opta, ao construir o espaço do seu texto de ficção, por correr os riscos dos clichês em função de tentar representar o universo mítico índio e posteriormente mestiço como também o fato de representar a alma brasileira a partir de sua experiência enquanto antropólogo. O texto ficcional que desse processo resulta deseja-se como dicção, como capacidade de articulação e expressão de um saber. Mesmo desejando uma capacidade de expressão, o texto quer um saber, o saber do viajante. Mas esse saber precisa ser dito por aquela obliquidade capaz de romper os tímpanos. O texto ficcional de Darcy está pleno desse saber do viajante que viveu "os dez melhores anos de minha vida entre os índios", ainda que esse saber venha de forma um tanto direta, ele está na obra. Ela expressa, no distanciamento proporcionado pela experiência com o literário, a espessa camada de vida que o autor adquiriu no decorrer de um intenso viver, "nesses quatro romances o que faço, de fato, é voltar a banhar-me nas águas em que me banhei", e, igualmente, revela um saber literário adquirido no próprio fazer literário, tanto na compulsiva condição de leitor quanto na de escritor. Para Darcy Ribeiro a experiência que a literatura lhe proporcionou foi mais forte do que qualquer outra em sua vida. "Creio que no romance se alcança com leitores ou leitoras um grau de comunicação bem próximo do que só se experimenta no amor." Essa experiência carnal com os leitores faz com que o texto ficcional adquira uma tal força de argumentação que o leitor acaba se abrindo para receber a transfusão da *Erfahrung*⁶ que o texto deseja comunicar. O narrador dos romances de Darcy Ribeiro não está calado diante da perplexidade da experiência anuladora com a vida contemporânea. Esse narrador está pleno de experiências comunicáveis que já sofreram a ação do processo mnemônico indispensável na arte da representação. Talvez ele ainda pertença àquela categoria em extinção de narradores sábios e viajantes de que nos fala o texto clássico de Benjamin. De fato, o viajante que buscava alguma reposta para a nossa identidade mal esboçada, encontrou-a nos povos longínquos que visitou, os índios. Nesses anos em que estava com os índios também

⁶ É oportuno lembrar que a palavra em alemão que nomeia a experiência contém o radical do verbo *fahren*, ou seja, em português, viajar, andar, ir. A língua alemã, assim me parece, possui uma forma bastante lírica para designar a experiência, ele traz na sua etimologia a idéia de deslocamento, de movimento, de diversidade e de aventura em direção a um outro. É igualmente interessante relembrar o conceito benjaminiano de experiência: "aqueles dados acumulados, e com frequência inconscientes, que afluem à memória".

aprendeu um tipo de sabedoria advinda do relacionamento com as histórias e as tradições daqueles povos.

Essa experiência que vem do texto ficcional de Darcy modifica os leitores e eles passam a desejar o desejo do texto. Apreende-se um desejo. Desloca-se o projeto de felicidade não para a imaginação futurista, mas como em Benjamin para o passado, a partir da compreensão da identidade de seu povo. Em Benjamin o projeto utópico concentra-se na conversão teológica, visão messiânica da História. Em Darcy Ribeiro o projeto utópico é constituído em termos de conversão também, não à teologia mas sim à indianidade perdida, a cordialidade e vontade de perfeição dos povos que de uma maneira ou de outra fazem parte da configuração do caráter nacional.

Em *Maíra*, seu primeiro romance, escrito nos vários exílios, se consegue antever os vestígios do convívio do autor com os índios. É possível articular diversas leituras do romance, como a de Alfredo Bosi que já argumentou que *Maíra* seria o romance da morte de Deus. Maíra é o deus do povo Mairum e ao leitor é oferecido o relato do gradual processo do esquecimento, da proscricção da memória coletiva, que se realiza no coração da cultura mairum desencadeado a partir do contato com o outro, a cultura do conquistador. Para os índios não invocar, não falar do seu deus, ao qual está vinculado toda uma mitologia da origem do povo, terá o mesmo efeito de um golpe letal. Falar, narrar é a garantia da vida eterna. Dessa forma, parece haver uma contradição dialética, e isso implica na sua poética, na materialidade do texto que relata a morte de um deus e conseqüentemente do povo a ele ligado. O próprio texto afirma e ao mesmo tempo nega essa possibilidade em função do narrar. O narrar, a ficção garante sua existência, tênue é certo, pois permanecerá ao nível do inconsciente coletivo, no plano da memória, contudo, ela estará sempre viva, latente, pronta para tornar-se ato criador.

Em *Utopia Selvagem*, observa-se semelhante motivação: manter viva a memória. Mas, aqui o amalgamar das duas culturas em luta para garantia de sobrevivência já ocorreu. Estamos diante de um narrador, um soldado gaúcho, negro, que cai na mão das míticas guerreiras amazonas. O autor constrói diversas situações hilárias para representar a situação de desgaste que uma cultura gera sobre a outra. Porém, o eixo estrutural do romance permite a convivência e dali sai a possibilidade da permanência: a ironia. Parece que a ironia enquanto procedimento e estrutura do romance garante a existência desse novo povo saído das relações promíscuas. O que ainda em *María* não está de fato consumado e pôr isso ganha tom de lamento e melancolia, no *Utopia Selvagem* aparece como fato dado, e a ironia aparece como recurso formal possível de salvar esteticamente a utopia da arte frente a perplexa cena contemporânea.