

LÉVI-STRAUSS E CORNEILLE, AUTORES DE CINA

Guilherme Simões Gomes Jr.

RESUMO

O artigo trata da reapropriação de *Cina*, tragédia de Corneille, por Lévi-Strauss, em *Tristes trópicos*. Em um momento de desencanto com sua experiência na selva brasileira, o antropólogo escreve uma nova versão da tragédia na qual se identifica com o conspirador romano que tentou matar Augusto, traduzindo o conflito entre república e império, central em Corneille, na oposição entre selva e civilização. Os dilemas de Corneille na corte de Luís XIII frente à Academia são associados aos problemas vividos por Lévi-Strauss em sua reinserção no mundo acadêmico e cultural francês.

Palavras-chave: Claude Lévi-Strauss; Tristes trópicos; Pierre Corneille; tragédia.

SUMMARY

This article discusses Levi-Strauss's adaptation of Corneille's tragedy *Cina* in *Tristes tropiques*. Discouraged with his experience in the Brazilian forest, the anthropologist penned a new version of the tragedy, in which he identifies himself with the Roman conspirator who attempts to murder Augustus, translating the Republic vs. Empire conflict, which was central to Corneille's play, into the struggle between jungle and civilization. In this article, Corneille's troubles with the Academy during Louis XIII's reign are associated with Levi-Strauss's own problems, as he attempted to become reintegrated into the French academic and cultural circuit.

Keywords: Claude Lévi-Strauss; Pierre Corneille; Tristes tropiques; tragedy.

"A apoteose de Augusto" é o Capítulo 37 de *Tristes trópicos*, que abre a última parte, intitulada "A volta". Na ordem de exposição do livro, Lévi-Strauss acabara de deixar para trás os tupis-cabaixas, com quem tivera um breve contato na margem direita do rio Machado, na Amazônia meridional. O capítulo é assim chamado por tratar da obra teatral homônima que o antropólogo escreveu em condições extremamente adversas em um posto indígena em Campos Novos, enquanto esperava a chegada de seus companheiros de expedição, retidos a oitenta quilômetros dali em razão de uma epidemia. O ambiente era por demais desolador: dois bandos indígenas da região estavam em conflito aberto, o que impedia qualquer trabalho etnográfico, e as poucas pessoas que restavam no posto "morriam de malária, de leishmaniose, de anquilostomíase e, sobretudo, de fome"¹. A peça, da qual conhecemos apenas aquilo que está resumido no livro, é referida como uma nova versão de *Cina*², tragédia de Pierre Corneille que Lévi-

(1) Lévi-Strauss, Claude. *Tristes trópicos*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 355.

(2) Já que tomo como referência a tradução brasileira de *Tristes trópicos*, optei por uniformizar a grafia dos nomes das personagens e das peças em seus equivalentes portugueses, mesmo quando estiver tratando de Corneille, que cito em uma versão para o francês contemporâneo. As traduções livres dos versos nas notas são bastante despretensiosas, servindo apenas para eventualmente orientar o leitor.

Strauss provavelmente leu no colégio e a que, eventualmente, assistiu na Comédie-Française, onde era encenada com muita frequência. Na posição que ocupa em *Tristes trópicos*, pode-se dizer que *A apoteose de Augusto* é uma espécie de primeiro balanço febril, bastante cético, da experiência que o antropólogo viveu nas selvas brasileiras. Conforme o que relata, foram páginas escritas durante seis dias, "de manhã à noite, no verso de folhas cobertas de vocabulários, esboços e genealogias", até que a inspiração o abandonou antes de conceber o fim da história³.

(3) Lévi-Strauss, op. cit., p. 374.

Na versão de Lévi-Strauss, Augusto e Cina, amigos de infância, vivem carreiras totalmente divergentes e reencontram-se em um momento de profundo impasse para ambos. O primeiro, agora imperador abarrotado de glória e poder, está prestes a ver sua opção pela vida social e honrarias sofrer um paradoxal revés, pois o Senado acaba de votar uma suprema homenagem: alçá-lo ainda vivo à condição de deus entre os deuses. O outro, que optara por afastar-se da civilização, indo viver em longínquas terras selvagens, agora de volta a Roma, pensa não ter sido sincero consigo mesmo, já que, de fato, sua carreira até então não fora outra coisa além de uma busca tortuosa da mesma civilização que pretendia abandonar.

Duas mulheres têm papel importante na história. Camila, irmã de Augusto, é apaixonada por Cina, e quer promover um reencontro entre os dois antigos amigos. Sua intenção é fazer com que Cina influencie Augusto nesse momento em que está prestes a dar um passo tão radical. Já Lúvia, mulher do imperador, joga em sentido contrário: não quer o reencontro, pois considera Cina uma pessoa perturbadora, capaz de introduzir um elemento de desordem que obste a apoteose de Augusto. Para Lúvia, Cina é um exaltado que só gosta de estar entre os selvagens.

A angústia de Augusto deriva da interpretação corrente acerca de sua divinização, que corresponderia à expulsão desse mundo. Além disso, por mais que tente, não consegue obter respostas acerca de seu destino depois de divinizado. É nesse estado de perplexidade que o imperador é visitado por uma águia que, a despeito de seu mau cheiro e aspecto selvagem, é a águia de Júpiter, a mesma que raptou Ganimedes. É com a águia que Augusto finalmente descobre em que constituirá sua divindade:

*Augusto não perceberá que virou deus por alguma sensação esplendorosa ou pelo poder de fazer milagres, mas quando suportar sem repugnância a aproximação de um bicho selvagem, tolerar seu cheiro e os excrementos com que este o cobrirá. Tudo aquilo que for carniça, podridão, secreção há de lhe parecer familiar*⁴.

(4) Ibidem, p. 359.

Em face dessa revelação, o imperador decide procurar Cina, por ter sido quem mais se aproximou do mundo natural e de todas as suas abjeções. Nesse momento, porém, seu amigo está coberto de dúvidas. Avalia a experiência de seus dez anos de exílio voluntário como um fracasso, já que

entre os selvagens não fez mais do que ansiar pela civilização e suas recompensas; esteve todo o tempo envolto pela memória de Camila, seu verdadeiro objetivo. Fugiu para o lugar mais afastado da cultura, e no entanto só soube experimentar um enorme vazio, compensado apenas por versos de Ésquilo e Sófocles que repetia sem cessar para si mesmo, signos evidentes do quanto permaneceu impregnado pela cultura que deixara para trás.

Dúvidas que acabam por comprometer sua reaproximação com Camila, que se mostra profundamente admirada pela narrativa de suas aventuras. Mas Cina tenta convencê-la da insignificância de cada um dos episódios que viveu, afirmando que o relato é que tem o poder de torná-los maravilhosos. Além disso, Camila começa a se dar conta da ambigüidade dos sentimentos que Cina tem por ela. Ele poderia muito bem tê-la obtido pela graça de Augusto, que a concederia sem vacilar, sem que precisasse passar pela prova de tamanho afastamento. Mas Cina, cheio de orgulho, recusou obter Camila pelos caminhos normais das regras da vida social e foi aos confins do mundo em busca de um prestígio herético que, adquirido na aventura, obrigasse a sociedade a curvar-se diante dele, oferecendo-lhe Camila como recompensa. Diante disso, Camila se decepciona ao perceber que para Cina ela não era propriamente a mulher amada, mas símbolo no combate contra a ordem, representada por seu irmão.

Quando Augusto se dá conta do que significou a trajetória de Cina, fica ainda mais inquieto, pois percebe uma semelhança entre o que se passou com o amigo e aquilo que a águia projetou para ele, na condição de deus. Afinal, Cina é quem foi obrigado a suportar todos os incômodos da vida selvagem, a se alimentar de coisas cuja lembrança é suficiente para revolver o estômago, acreditando que com isso criaria um vínculo novo com o universo. A apoteose prometida a Augusto já tinha sido, portanto, experimentada por seu amigo de infância. O que leva o imperador a suspeitar de uma secreta cumplicidade entre a águia e Cina. Mas não é mais possível recuar, tantos são os interesses envolvidos em sua apoteose.

Surpreendentemente, na véspera da cerimônia de divinização de Augusto, Roma sofre uma enorme metamorfose. Os deuses começam seu trabalho: "o palácio imperial se racha, as plantas e os animais o invadem. Como se a cidade tivesse sido destruída por um cataclismo, volta ao estado de natureza"⁵. É também nesse momento que Camila rompe com Cina, para quem tudo o que está acontecendo é a confirmação de seu fracasso: agora que se decidiu pela sociedade dos homens e por Camila, vê a cidade virar selva e a amada afastar-se cheia de decepção. E Augusto aparece para ele como duplamente vitorioso: seu sucesso e domínio na sociedade têm como prêmio suplementar a natureza, até então o único trunfo de Cina. Mas Augusto não vê nada daquilo como vitória, e sim como o aniquilamento de sua vontade, já que tudo acontece à sua revelia. É quando chama o amigo em seu socorro e, com ele, urde um plano: ser assassinado por Cina. Assim, ambos obteriam a sonhada imortalidade: "Augusto, a oficial, a dos livros, das estátuas e dos cultos; e Cina, a negra imortalidade do regicida, pela qual retornará à sociedade, embora continuando a contradizê-la"⁶.

(5) Ibidem, p. 360.

(6) Ibidem, p. 361.

Nesse ponto, Lévi-Strauss confessa não saber o fim do drama, e as últimas páginas não foram escritas. Mas é apenas uma hesitação retórica — o desenlace está em sua cabeça, pois em *Tristes trópicos* ele prossegue: é Camila quem toma para si o controle dos acontecimentos enquanto decide reaproximar-se de Cina, a quem considera o verdadeiro enviado dos deuses; o plano do assassinato do imperador combinado entre Augusto e Cina é mantido, mas Cina será enganado, e com ele os deuses; será preso ao invadir sorrateiramente o palácio: "Augusto triunfará em sua derradeira empreitada: será deus, mas entre os homens, e perdoará Cina; para este, será apenas um fracasso a mais"⁷.

Verdadeiro delírio de Lévi-Strauss essa *tragédia* — cujas tantas reviravoltas fazem mais parecer uma comédia de *boulevard*⁸ — escrita em tardes febris, em meio a uma extenuante viagem na qual talvez tenha visto fracassar o desejo de ser uma espécie de Robinson entre nativos do Novo Mundo⁹.

Cina, neto de Pompeu, é personagem histórico que só ficou conhecido depois do *Tratado sobre a clemência* de Sêneca, dedicado a Nero, de quem o filósofo foi preceptor. No texto de Sêneca, Cina é descrito como personagem destituído de qualquer grandeza: um "indivíduo de espírito limitado"¹⁰ cuja história é brevemente contada apenas para ilustrar a virtude da clemência, atributo conferido a Augusto, mas de origem feminina, já que é Lúvia quem aconselha o imperador a perdoar Lúcio Cina, chefe de uma conspiração para matá-lo. Augusto mantivera até então o poder debelando sucessivas conspirações, tendo sempre aniquilado seus adversários. Mas sua severidade não parecia surtir o efeito de dissuasão desejado. Daí a interessante sugestão de Lúvia:

*Faz o que os médicos costumam fazer quando os remédios habituais não dão resultado: tentam remédios contrários. Até agora não conseguiste nada com a severidade[...]. Tenta agora a clemência, que ela pode te favorecer. Perdoa Lúcio Cina*¹¹.

Ora em diante, seguindo o conselho de Lúvia, Augusto vive o fim de seu império sem nunca mais ser perturbado por conspirações.

A história de Cina é também referida por Montaigne, outra fonte possível de Lévi-Strauss, no Capítulo XXIV do primeiro livro de *Ensaaios*, intitulado "Uma mesma linha de conduta pode levar a resultados diversos"¹². Nesse escrito Montaigne conta quase que com as mesmas palavras o episódio narrado por Sêneca, mas o contrapõe a outro, no qual um príncipe francês de seu tempo tomou a mesma atitude de Augusto, ao perdoar um conspirador, mas nem por isso livrou-se de ser assassinado mais tarde por outros. Menos que um elogio da clemência, encadeando histórias de enredo semelhante, mas cujos resultados são diversos, o moralista não faz mais do que explicitar seu ceticismo quanto à capacidade do homem de controlar seu destino.

(7) Ibidem, p. 361.

(8) O que em princípio não deve ser considerado um problema, já que Lévi-Strauss em *A oleira ciumenta* (São Paulo: Brasiliense, 1986, pp. 249-251) não revela qualquer hesitação em mostrar a surpreendente semelhança estrutural de *Edipo*, de Sófocles, com *Um chapéu de palha na Itália*, de La-biche.

(9) É possível identificar nesse estado febril que marcou a escrita de *A apoteose de Augusto* uma característica geral da escrita de *Tristes trópicos*. É isso que mostra Mariza Werneck ("Cromatismo nos trópicos", *Margem*. São Paulo: Educ, n° 10, 1999) ao propor uma esclarecedora interpretação desse livro, que Lévi-Strauss escreveu "com o espírito alterado, num estado de exasperação permanente". A interpretação revela a produtividade desse estado que foi capaz de trazer à tona não apenas a memória de uma viagem (e de uma vida), mas um método de pensamento que está na base de toda a obra do autor. A interpretação de Mariza Werneck tem a vantagem de integrar *Tristes trópicos* no conjunto da obra, evitando tratá-lo, como muitos fazem (inclusive Lévi-Strauss), como um desvio.

(10) Sêneca. *Tratado sobre a clemência*. Petrópolis: Vozes, 1990, p. 57. A pequenez de Cina fica mais evidente no que Augusto diz a ele depois de detido: "O povo romano vai mal, se nada, além da minha pessoa, é obstáculo para governares (não és capaz de proteger tua própria casa. Há pouco, numa demanda particular, foste vencido pela influência de um liberto, e não podes encontrar nada tão mais fácil do que te empenhares contra César!)" (p. 59).

(11) Ibidem, p. 58.

(12) Montaigne. *Ensaaios*. Trad. Sérgio Millet. São Paulo: Abril Cultural, 1984 (col. Os Pensadores).

Já em Corneille, que certamente leu Sêneca e Montaigne, a história adquire novos contornos. Em princípio, e durante todo o primeiro ato da peça, Cina não aparece como um *indivíduo de espírito limitado*. Ao contrário, uma dimensão heróica é claramente delineada na construção de seu personagem. É o chefe de uma conspiração que pretende livrar Roma da tirania de Augusto e restaurar a liberdade civil da República. Em altivo discurso frente à sua amada Emília, Cina justifica sua tarefa:

*Le ciel entre nos mains a mi le sort de Rome,
Et son salut dépend de la perte d'un homme,
Si l'on doit le nom d'homme à qui n'a rien d'humain,
A ce tigre altéré de tout le sang romain.* (165-168)¹³

O assassinato de Augusto está planejado para acontecer em uma cerimônia no Capitólio, onde Cina, investido de funções sacerdotais pelo imperador, pretende abatê-lo com um punhal, livrando assim a cidade da fera que fez os romanos destruírem-se uns aos outros em lutas fratricidas. Mas as coisas mudam a partir do segundo ato, quando Augusto solicita as presenças de Cina e Maxime, os dois principais conspiradores, que até então tinham toda a sua confiança, para pedir-lhes conselhos acerca de sua vontade de abdicar do poder. A partir de então, aquele que era tido como fera sedenta de sangue começa a mostrar sua humanidade. Revela a consciência do fardo de seu imenso poder, que no entanto não foi capaz de livrá-lo da inquietação constante com possíveis complôs de seus "mil inimigos secretos". Augusto tem diante de si dois exemplos, o de Sila e o de César: o primeiro, tirano que abdicou no auge de seu poder e teve um fim tranquilo, e o segundo, que permaneceu no poder e foi assassinado.

É nesse momento que tudo se inverte, já que Cina aconselha Augusto a permanecer no poder. Com isso, deixa claro que o móvel de sua ação é menos o desejo do bem público, para o qual a abdicação seria a solução menos traumática, do que a vingança. E mesmo a vingança aos poucos percebe-se que não é tanto um desejo de Cina, mas de alguém que está por trás dele. Emerge então o *indivíduo de espírito limitado* referido no tratado de Sêneca: Cina não está envolvido na conspiração por vontade própria, mas pelo desejo de Emília. Filha adotiva de Augusto, ela quer vingar seu verdadeiro pai, assassinado pelo imperador. Tanto quanto Cina, que é neto de Pompeu e filho de um dos rivais de Augusto, Emília pertence a uma das famílias derrotadas nas guerras civis que destruíram a República e abriram caminho para o poder pessoal do fundador do Império. É ela a verdadeira artífice do plano. Emília até corresponde ao amor que Cina tem por ela, mas vê-se que esse é um sentimento subalterno em face do seu desejo de vingança. Promete ser esposa de Cina, mas apenas quando Roma for redimida com a eliminação do tirano. Cina é um instrumento, preso por amor aos desejos de Emília.

(13) Corneille, Pierre. *Cinna*. Paris: Larousse, 1965. "O céu colocou entre nossas mãos o destino de Roma/ E sua salvação depende da morte de um homem./ Se é que se pode chamar homem a quem nada tem de humano/ A esse tigre sedento de todo sangue romano."

Sucedem-se então inúmeras hesitações, próprias de seu fraco caráter. Cina percebe que pode obter a amada por doação de Augusto, como já fora prometido; além disso, seu poder e honrarias seriam ampliados com a permanência do imperador no trono, que optara por ficar, seguindo suas recomendações. Oscila entre a vontade de redimir as famílias derrotadas, restaurando a República, e o desejo de permanecer ao lado de Augusto, na mesma posição que ocupara Mecenas nos primeiros anos de seu poder. República ou Império? Emília ou Augusto? Mas antes que tome qualquer decisão é arrastado pelos fatos, que se precipitam.

Maxime também ama Emília e trai a conspiração em benefício próprio. Denuncia a trama e prepara-se para oferecer-se à amada, colocando-a sob sua proteção numa fuga previamente preparada. Mas isso é por demais infame para um caráter como o de Emília, que prefere se entregar e confessar seu papel de líder secreta do complô. Augusto, ciente de tudo e extremamente chocado com a traição de seus dois conselheiros, por quem nutria grande afeição, pensa primeiro em liquidar os conspiradores, como tantas vezes havia feito. Mas, aconselhado por Lívia, sua esposa, acaba optando pela mais surpreendente alternativa: a clemência.

Nas duas últimas cenas da peça, com todos os principais personagens reunidos, ainda se vê um último enfrentamento entre Emília e o imperador. Ela, mesmo derrotada, mantém-se ativa, e com isso rebaixa mais ainda Cina, mostrando-o como um instrumento seu:

Augusto (ao vê-la): *Et toi, ma fille, aussi!*

Emília: *Oui, tout ce qu'il [Cina] a fait, il l'a fait pour me plaire,
Et j'en étais, Seigneur, la cause et le salaire. (1.564-1.565)*¹⁴

(14) "E também você, minha filha! Sim, tudo que ele fez foi para me agradar,/ E eu era, Senhor, o motivo e a recompensa."

Há um combate verbal de todos contra todos, como se estivessem purgando os ódios até então contidos. Mas sucumbem ao decreto final de Augusto, que os perdoa. Os conspiradores são conservados nas suas antigas posições na corte, sem retaliações. E até Emília, a mais inflexível das personagens, além de aceitar ser esposa de Cina, surpreendentemente se curva:

*Ma haine va mourir, que j'ai crue immortelle;
Elle est morte, et ce coeur devien sujet fidèle;
Et prenant désormais cette haine en horreur,
L'ardeur de vous servir succède à sa fureur. (1.725-1.728)*¹⁵

(15) "Meu ódio vai morrer, quão imortal eu o julgasse;/ Ele está morto, e este coração torna-se súdito fiel;/ E de agora em diante tomando horror por este ódio,/ O ardor de vos servir sucede ao seu furor."

E Lívia, que em todas as circunstâncias foi a mais arguta em descobrir soluções e apaziguar ânimos, dirigindo-se a Augusto, conclui:

Jamais plus d'assassins ni de conspirateurs:

Vous avez trouvé l'an d'être maître des coeurs. (1.764-1.765)¹⁶

(16) "Nunca mais assassinos nem conspiradores:/ Vós encontreis a arte de dominar os corações."

Roma reconciliada, sob o governo esclarecido de um, ilumina o caminho daquele que virá: em Paris, três anos após a apresentação de *Cina*, o menino Luís XIV sobe ao trono.



Cabem em princípio algumas indagações sobre a reapropriação dessa tragédia de Corneille por Lévi-Strauss. *Tristes trópicos* foi escrito quinze anos depois de seu autor ter saído do Brasil, e o livro pode portanto ser considerado por dois prismas distintos, já que foi articulado a partir do material escrito no curso da própria viagem — as folhas de percurso e os cadernos de campo — e a partir de um esforço de memória, um plano e uma seleção postos em prática quando Lévi-Strauss já estava na França, em fins de 1954 e nos primeiros meses do ano seguinte, época de sua redação. Uma coisa, portanto, é o que significou a *tragédia* inconclusa quando foi escrita, provavelmente nos últimos meses de 1938; outra, o significado de sua reapropriação como parte selecionada para aparecer em *Tristes trópicos*.

Tristes trópicos é um projeto literário e editorial posterior à viagem. Até 1954, quando foi convidado a escrever o relato de sua experiência americana para a coleção Terre Humaine, Lévi-Strauss não havia acalentado nada semelhante. Afinal de contas, boa parte de seu material de pesquisa já tivera outro destino, e fora utilizado tanto em *La vie familiale et sociale des indiens Nambikwara*, livro de 1948, quanto nos artigos de *Antropologia estrutural*, publicados em revistas científicas antes de *Tristes trópicos*, nos quais se serve do material *brasileiro* em árduas discussões teóricas¹⁷. Como ele mesmo afirma em *De près et de loin*: "Nunca antes tinha me vindo a idéia de narrar minhas viagens"¹⁸.

(17) Lévi-Strauss refere-se também a um "longo artigo sobre os bororos", publicado no *Journal de la Société des Américanistes*, antes da última viagem para o Brasil, na qual realizaria a expedição de 1938 até os nambiquaras e os tupi-cavaibás. Artigo lido por Alfred Métraux e Robert Lowie que lhe teria valido o convite para ensinar na New School for Social Research. Cf. Lévi-Strauss, Claude/Eribon, Didier. *De près et de loin*. Paris: Odile Jacob, 1988, p. 38.

A razão da troca do nome de uma das personagens da peça é algo intrigante nessa história, e que bem pode servir como fio condutor da interpretação. Com uma única exceção, as personagens centrais de *Cina* de Corneille têm os seus nomes mantidos em *A apoteose de Augusto*. Curiosamente, no lugar em que deveríamos encontrar o nome de Emília vemos Camila, o que pode ser interpretado como um lapso de memória e ao mesmo tempo um deslocamento. Camila é personagem de outro drama de Corneille, *Horácio*, que pode ter sido confundido com *Cina* em razão dos temas romanos de ambas as peças e pelo fato de serem da mesma época (1640-41), momento em que a dramaturgia de Corneille sofre uma significativa mudança. Por outro lado, a troca de nomes pode não ser um lapso, mas uma forma sutil de fazer entrar também a problemática de *Horácio* em *A apoteose de Augusto*.

(18) Ibidem, p. 86.

No que diz respeito às inquietações teóricas de Lévi-Strauss nos anos 1940, e já provavelmente na época em que esteve no Brasil, escrever uma nova versão de *Horácio* também faria sentido, já que nessa tragédia Corneille trata da quebra de aliança entre dois grupos em via de fusão, Roma e Alba Longa. Horácio, herói romano, já era casado com Sabina, irmã dos Curiácios; Camila, irmã dos Horácios, já vivia uma relação amorosa com um dos Curiácios, mas estes são mortos por seus rivais e a aliança não se consuma. E Camila, que ousa condenar seu irmão vitorioso e chorar pela perda de seu amado, é também morta. Buscando na teoria antropológica decifrar o intrincado problema do avunculado, e recém-saído do contato com os nambiquaras, entre os quais testemunhara uma recente fusão de dois bandos por meio de uma simulada troca de irmãs¹⁹, é razoável imaginar que a lembrança de *Horácio* estivesse também presente em sua memória. Mas de uma possível evocação desse drama resta apenas um nome trocado, o que leva a pensar que a súbita investida do antropólogo no campo da dramaturgia respondia mais a inquietações de ordem pessoal do que a problemas teóricos — se é que é possível discernir esses planos no caso de Lévi-Strauss.

O que importa ressaltar é que a troca de Emília por Camila é concomitante à mudança no esquema geracional do drama. Em Corneille são duas gerações em conflito, enquanto em Lévi-Strauss tudo ocorre numa mesma geração: de pai adotivo de Emília, Augusto é transformado em irmão de Camila. E o confronto entre República e Império, estabelecido no eixo diacrônico, é deslocado para a oposição entre Natureza e Cultura, que é abordada em sua dimensão sincrônica. Nas duas histórias Cina é um personagem hesitante. Na primeira, não assume até as últimas consequências a causa republicana contra a tirania de Augusto; na segunda, menospreza sua incursão no mundo natural, com a qual poderia rivalizar em prestígio com o imperador.

Em *Tristes trópicos*, antes de resumir o drama, Lévi-Strauss indaga se não teria sido melhor fazer como muitos outros companheiros de sua geração que permaneceram na França cuidando de suas carreiras, já vitoriosas quando ele ainda tateava na selva brasileira, bastante inseguro quanto ao seu destino futuro, nas vésperas de retornar a Paris. No drama, o maior pesadelo de Cina/Lévi-Strauss ocorre quando, por obra dos deuses, a natureza invade a cultura, e ele perde simultaneamente a vantagem que tinha sobre Augusto e o prêmio representado por Camila.

Será que não teria sido melhor ficar em Paris seguindo a carreira política, que era uma de suas vocações? Será que não desistiu cedo demais, sucumbindo ao primeiro revés quando aquele velho Citroën quebrou e sua campanha para as eleições cantonais de 1932, em Mont-de-Marsan, entrou em colapso²⁰? Muitos de seus companheiros estavam então no poder, galgados pelo sucesso da Frente Popular, capitaneada por Léon Blum, nas eleições de junho de 1936. Essa teria sido a estratégia de Augusto. Ou então a carreira meio científica, meio literária, meio filosófica, tão francesa, que daria, por exemplo, a Sartre, apenas três anos mais velho que ele, uma

(19) Dizimados pelas epidemias, dois bandos nambiquaras aproximaram-se seguindo a seguinte estratégia: "Todos os homens adultos de um bando chamavam irmãs as mulheres do outro, e estas designavam como irmãos aos homens que ocupavam a posição simétrica. Quanto aos homens dos dois bandos, denominavam-se uns aos outros com o termo [...] que traduziríamos por 'cunhado'. Dadas as regras do casamento nambiquara, o resultado dessa nomenclatura é colocar todas as crianças de um bando na situação de 'esposos potenciais' das crianças do outro bando, e vice-versa. Tanto assim que, pelo jogo dos intercassamentos, os dois bandos teriam se fundido já na geração seguinte" (Lévi-Strauss, *Tristes trópicos*, loc. cit., p. 289). Sobre o avunculado, ver Lévi-Strauss, Claude. "Análise estrutural em linguística e antropologia". In: *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

(20) Sobre esta fracassada experiência política, cf. Lévi-Strauss, *De près et de loin*, loc. cit., p. 24.

imensa notoriedade. E cabe lembrar também, sem qualquer juízo de valor, que no mundo intelectual francês, no entreguerras, muita reflexão etnológica se fez sem demandar sequer um passeio pela floresta de Fontainebleau²¹.

Outro aspecto intrigante nessa história diz respeito ao papel das mulheres. Em Corneille, por mais que os homens ocupem o centro da cena e saiam dela vitoriosos, como é o caso de Horácio e Augusto, são as mulheres as grandes protagonistas: Ximena em *O Cid*, Camila em *Horácio*, Emília e Lívia em *Cina*. Em todos esses dramas colocá-las sobre o controle dos homens e das leis da cidade é a grande questão, e não há como deixar de perceber que o mundo que emerge de sua submissão é infinitamente menos interessante do que aquele em que são protagonistas ativas, cheias de altivez e capazes de influenciar decisivamente os destinos dos homens e da cidade²².

Um indício do incômodo dessa forte presença feminina em Corneille é o que aconteceu com Lívia em muitas representações de *Cina* na segunda metade do século XVII e no XVIII: a esposa de Augusto foi simplesmente suprimida da peça, sob a justificativa de que sua entrada em cena acontece tarde demais, o que estaria em contradição com a teoria da tragédia. Segundo esse raciocínio, as personagens importantes têm de aparecer nos primeiros atos, e *Cina*, que é uma tragédia em cinco atos, apresenta Lívia apenas na terceira cena do quarto ato. Será que Lívia foi suprimida por isso ou pelo fato de que sua personagem faz sombra sobre Augusto? Justificativa que/parece ser mais plausível, pois é Lívia quem tem a chave do drama, é dela que vem a solução da clemência, é ela que elabora a justificativa política para o assassinato do pai de Emília, livrando Augusto de mais essa culpa²³.

Excetuando a mulher na condição de objeto de estudo do etnógrafo, quão poucas mulheres em *Tristes trópicos*. Mesmo Dina, tão importante no Brasil junto de Lévi-Strauss, no livro não passa de uma sombra apenas suposta. E também a Camila de *A apoteose de Augusto* é uma personagem pálida perto da Emília de Corneille. Apesar de Camila ter alguma iniciativa e tentar ser mediadora nas relações entre Augusto e Cina, o drama de Lévi-Strauss ressalta mais sua condição de prêmio simbólico na disputa entre os dois homens. Nesse aspecto parece ter predominado a teoria, elaborada no curso desses anos, da mulher enquanto dádiva.

Emília, em *Cina*, também termina na condição de dádiva quando, na cena final, declara o enterro de seu ódio e o caráter finalmente submisso de seu coração — o que é bastante inverossímil —, mas a beleza do drama reside exatamente na luta que protagoniza contra essa submissão. Daí o caráter ambíguo de *Horácio* e de *Cina* de Corneille, que terminam com o triunfo dos homens — como é o caso do arrogante Horácio, com seu orgulho cego, que mata a irmã por não admitir seu pranto e não é punido por isso — mas não conseguem ocultar o caráter artificial de seus respectivos finais. São fechados que deixam evidente a solução de compromisso com os ditames da política cultural de Richelieu, que, entre outras coisas, buscou reverter a inaudita importância das mulheres na França, tão explícita na regência de

(21) Sobre a etnologia francesa no entre guerras, ver Clifford, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998 — particularmente o artigo "Sobre o surrealismo etnográfico".

(22) Sobre isso, o comentário de Paul Hazard é bastante incisivo: Corneille "recebeu o *Cid* por inteiro, com exceção da personagem de Ximena, criada por ele. Em *Cina*, Emília, no testemunho de Balzac, é verdadeiramente a filha de Corneille [...]. Nesse teatro de tão máscula beleza, as personagens femininas é que são propriamente obra cornelianas e que determinam as peças" (*Histoire de la littérature française*. Paris: Larousse, s/d, tomo 1, p. 282).

(23) Sobre a supressão de Lívia, ver a nota explicativa da p. 84 da edição de *Cina* até agora citada. A solução de Lívia para o crime de Augusto é magistral, pois alude simultaneamente à teoria teológico/política dos "dois corpos do rei", corrente na época, e à temática da razão de Estado. Tentando aplacar o ódio de Emília, Lívia justifica o assassinato de seu pai com as seguintes palavras: "Sua morte, cuja memória acende teu furor,/ Foi um crime de Otávio e não do imperador./ Todos esses crimes de Estado cometidos em nome da coroa,/ O céu deles nos absolve logo que nos a concede./ E na sagrada posição onde sua graça a colocou./ O passado torna-se justo e o futuro permitido." (p. 103).

Maria de Médicis e mesmo no reinado de seu filho, Luís XIII, prestes a acabar quando as tragédias foram encenadas. Corneille não conseguiu esconder que para ele as mulheres ainda eram *preciosas*, e nem um pouco ridículas.

Em 1640, os salões comandados por mulheres brilhantes, ativas nas letras e nas intrigas da corte ainda tinham muita vitalidade, que esmaeceu apenas depois de Luís XIV consolidar seu poder pessoal. E a imagem de frivolidade que ficou associada a esses ambientes não corresponde a tudo que se passava por lá. Se a justificativa de Catherine de Vivonne de Savelli, marquesa de Rambouillet, ao fundar seu salão, vizinho ao Louvre, dizia respeito ao fato de que a corte não era suficientemente refinada, isso não justifica a preocupação posterior de Mazarino, que designou espões para mantê-lo informado sobre o que acontecia nos salões. O que é um indício da fermentação política que foi concomitante com a elegância dos modos e os exercícios de agudeza na arte da conversação, que tornaram famosas as marquesas de Rambouillet e de Sévigné e Madeleine de Scudéry, que, reinando entre o Louvre e a praça de Vosges, fizeram fama em toda a Europa. Um pouco do que foi a rebelião da alta nobreza na Fronda (1648-53) teve origem nos salões. E algumas dessas mulheres surpreendentemente não se limitaram a eles:

As mulheres da Fronda — em particular duas figuras conhecidas nos salões, a Grande Mademoiselle e a duquesa de Longueville— tiveram um papel militar sem equivalente na história posterior. Elas conduziram tropas, organizaram batalhas, defenderam praças-fortes e, logo que Paris caiu nas mãos da Fronda, foram elas que ordenaram que os canhões da Bastilha atirassem contra o exército real²⁴.

(24) DeJean, Joan. "Les salons, la préciosité et l'influence des femmes". In: Hollier, Denis. *De la littérature française*. Paris: Bordas, 1993, p. 289.

Mulheres que parecem ter tido a força de caráter e a ousadia que se vêem na Emília de Corneille. E até mais, pois afrontaram ao limite aquele que pretendia ser o novo Augusto.

Este talvez tenha sido um dos momentos da história no qual foi mais evidente o que Mona Ozouf nomeou "singularidade francesa", característica que sempre chamou a atenção dos visitantes estrangeiros: o fato de homens e mulheres estarem sempre associados nas mais diversas circunstâncias da vida, e não apenas na esfera doméstica, e a presença freqüente de mulheres inteligentes tratando dos mais variados assuntos, muitas vezes com mais desenvoltura do que os homens. O que pode ser considerado um índice notável de civilidade, pois pressupõe uma espécie de feminilização dos homens, postos à prova em situações mais complexas do que quando restritos ao próprio gênero. Singularidade que teve nos salões dos séculos XVII e XVIII o lugar de perfeita manifestação. Não foi pequena a importância cultural e política desses ambientes, o que fez um atento observador estrangeiro declarar que os salões são "os Estados Gerais do espírito humano"²⁵.

(25) A observação é de David Hume, portanto do século XVIII, mas sem dúvida é também válida para a época de Corneille (cf. Ozouf, Mona. *les mots des femmes: essai sur la singularité française*. Paris: Fayard, 1995, p. 325).



Um pequeno detalhe do resumo do drama de Lévi-Strauss chama particularmente a atenção. É algo que se passa logo no início da peça, quando Livia está a refletir sobre a cerimônia de divinização de Augusto e expressa nos seguintes termos o que pensa da mudança de condição prestes a ocorrer com seu marido: "A apoteose coroa uma carreira: 'Ele bem a mereceu'. Em suma, a Academia Francesa..."²⁶. É sem dúvida uma ironia de Lévi-Strauss, que brinca com a idéia de imortalidade pressuposta na Academia, talvez até uma dupla ironia, pois com certeza devia ter consciência do significado que tiveram *Horácio* e *Cina* na carreira de Corneille.

Em 1640 a Academia Francesa era uma instituição recente, criada sob os auspícios de Richelieu, que a controlava com muito zelo²⁷. E há que se lembrar que um dos primeiros assuntos tratados por ela foi *O Cid*, drama anterior de Corneille, de grande sucesso mas que foi rechaçado depois de um debate que durou cerca de cinco meses. Um verdadeiro julgamento cuja sentença foi expressa em um texto intitulado *Sentiments de l'Académie sur le Cid*. Corneille foi acusado de cometer três faltas: ter plagiado o drama espanhol de Guillén de Castro; não ter respeitado a regra das três unidades; e quanto ao inadmissível comportamento de Ximena. Das três acusações, a Academia relevou a primeira e parcialmente a segunda, fazendo ver a Corneille o quanto eram fundamentais para a tragédia as regras explicitadas na *Poética* de Aristóteles. Quanto à última, referendou a crítica, condenando o fato de Ximena manter seu amor por Rodrigo mesmo depois dele ter assassinado seu pai. O mais grave para a Academia, portanto, dizia respeito "aos paradoxos do desejo feminino"²⁸. Mesmo condenado, Corneille candidatou-se à Academia e, rejeitado por duas vezes, foi admitido na terceira tentativa, em 1647, depois de suas duas tragédias romanas. Em *Horácio*, o desejo de Camila é brutalmente punido com a morte; em *Cina*, a tão rebelde Emília acaba se submetendo aos ditames de Augusto; e em ambas Corneille chega muito próximo do respeito às regras aristotélicas. E vale lembrar que a primeira apresentação de *Horácio* aconteceu diante de Richelieu, a quem a peça foi dedicada.

Ele bem a mereceu. Em suma, a Academia Francesa... A ironia de Lévi-Strauss tem, portanto, um duplo sentido. No seu drama, escrito na selva brasileira, Augusto estava prestes a deixar a condição de simples humano para atingir em vida a imortalidade própria dos deuses; e as peças de Corneille — ambas presentes na *Apoteose de Augusto* — foram o passaporte para sua imortalidade literária na Academia Francesa. E retrospectivamente pode-se dizer que a ironia foi tríplice, pois logo após o sucesso de *Tristes trópicos* Lévi-Strauss conseguiu finalmente ser eleito para o Collège de France, depois de duas tentativas malogradas em 1949 e 1950²⁹. E não é de se desprezar também o papel que *Tristes trópicos* deve ter tido na sua eleição para a mesma Academia Francesa, em 1973.

(26) Lévi-Strauss, *Tristes trópicos*, loc. cit., p. 358.

(27) Vale lembrar aqui que a primeira mulher admitida nos quadros da Academia foi Marguerite Yourcenar, eleita em 1980. No século XVII duas mulheres foram indicadas, Antoinette Deshoulières e Madeleine de Scudéry, mas preteridas. A Academia, no entanto, concede um "Première Prix d'Éloquence" a Madeleine Scudéry, reconhecendo o que era inevitável. A partir de 1673, quando Luís XIV instaura o ritual público de recepção aos novos acadêmicos, até o acesso das mulheres na condição de visitantes é vetado, interdição que dura até 1702 (cf. Murrey, Timothy, "L'Académie Française". In: Hollier, op. cit., p. 262). Percebe-se com isso o quanto a Academia foi um pólo de oposição à "singularidade francesa".

(28) Ibidem, p. 263.

(29) A história desses episódios, e o papel que *Tristes trópicos* teve nessa eleição, são detalhados por Heloisa Pontes em "Os mistérios do número 8 e a aula inaugural de Lévi-Strauss no Collège de France". In: Catani, A. M. e Martinez, P. H. (orgs.). *Sete ensaios sobre o Collège de France*. São Paulo: Cortez, 1999.

O Cina de Lévi-Strauss, na condição de seu duplo, terminou suplantado por Augusto em razão de suas hesitações: a viagem era seu grande trunfo, mas foi incapaz de reconhecer qualquer grandeza nela. E repeliu a admiração de Camila com o argumento de que o que tornava maravilhosa a viagem era apenas o seu relato. Mas alguns anos mais tarde, surpreendentemente, Lévi-Strauss/Cina encontrou a solução que tudo reverteria: "Odeio as viagens e os exploradores. E aqui estou para relatar minhas expedições". Com essas considerações, cheias de ambigüidade e de promessa, Lévi-Strauss inicia *Tristes trópicos*, com o que obteve muito mais do que a admiração de Camila.

No início da interpretação, sugeri que *A apoteose de Augusto* alterou seu significado de 1938, quando foi escrita, para 1954, quando foi reapropriada em *Tristes trópicos*, sugestão não exclusivamente devida a uma fidelidade teórica abstrata ao pensamento de Lévi-Strauss, que pressupõe que os termos têm seu sentido alterado conforme a posição que ocupam no tabuleiro das significações. Em 1954 o sentido do drama passa a ser outro, na medida em que reaparece em um momento distinto de sua trajetória intelectual. Quando foi escrito, naquelas tardes febris na selva brasileira, correspondia a uma confissão antecipada de fracasso; dezesseis anos mais tarde *A apoteose de Augusto* apareceu como uma espécie de senha que preparou a bem da verdade a apoteose de Cina.

Por mais contundentes que sejam as expressões que Lévi-Strauss utilizou posteriormente para referir-se a *Tristes trópicos* — "um livro não científico, despudorado, como que coisa de estudante gazeteiro"³⁰ —, não há dúvida de que foi por meio dele que o mundo cultural francês, com suas regras tão típicas, curvou-se diante de seu autor.

(30) Lévi-Strauss, Claude. "Autoportrait (propos recueillis par Catherine Clément et Dominique-Antoine Grisoni)". *Magazine Littéraire*. Paris, n° 223 (Dossier Claude Lévi-Strauss), 1985, p. 24.



Ainda quanto a Augusto, noutra passagem de *Tristes trópicos* Lévi-Strauss conta um fato interessante que descobriu em seus passeios pela cidade de São Paulo, e que aparentemente não tem nada a ver com as histórias até aqui interpretadas:

No meio de uma dessas ruas quase rurais [...] a colônia italiana mandara erguer uma estátua de Augusto. Era uma reprodução de bronze, em tamanho natural, de um mármore antigo, medíocre, para falar a verdade, mas que merecia algum respeito numa cidade onde nada mais evocava a história anterior ao século passado. Contudo, a população de São Paulo decidiu que o braço levantado para a saudação romana significava: "É aqui que mora o Carlitos". Carlos Pereira de Souza, ex-ministro e político influente, possuía na direção indicada pela mão imperial uma dessas vastas casas térreas, constru-

*ida com tijolos e taipa e coberta por um reboco de cal acinzentado e descascado fazia vinte anos mas que pretendia sugerir, por volutas e rosáceas, os faustos da época colonial*³¹.

(31) Lévi-Strauss, *Tristes trópicos*, loc. cit., p. 98.

Não sei se é impróprio agregar alguma coisa nessa rede de histórias. Mas não consegui deixar de pensar que falta um elemento nessa anedota paulistana sobre a estátua de Augusto. Lévi-Strauss bem poderia ter observado as marcas dos excrementos sobre ela; não os excrementos da águia de Júpiter, mas das prosaicas pombas e outros pássaros que proliferam pelas praças públicas em todo canto do mundo. Transportado aos confins da Terra, esse Augusto, no papel subalterno de quem presta uma simples informação aos transeuntes, refez o percurso de Cina. Se em deus foi transformado, seu nome agora deve ser esquecimento.

Recebido para publicação em 15 de janeiro de 2001.

Guilherme Simões Gomes Jr. é professor de Antropologia na PUC-SP.

Novos Estudos
CEBRAP
N.º 59, março 2001
pp. 97-109
