

HERMENEGILDO BASTOS E ADRIANA DE F. B. ARAÚJO (Orgs.)

TEORIA E PRÁTICA DA CRÍTICA LITERÁRIA DIALÉTICA

TEORIA E PRÁTICA DA CRÍTICA LITERÁRIA DIALÉTICA

HERMENEGILDO BASTOS E ADRIANA DE F. B. ARAÚJO (Orgs.)



EDITORA

UnB

**TEORIA E PRÁTICA DA
CRÍTICA LITERÁRIA DIALÉTICA**



Fundação Universidade de Brasília

Reitor José Geraldo de Sousa Junior
Vice-Reitor João Batista de Sousa

EDITORA



UnB

Diretora Lúcia Helena Cavasin Zabotto Pulino

Conselho Editorial Angélica Madeira
Deborah Silva Santos
Denise Imbroisi
José Carlos Córdova Coutinho
Lúcia Helena Cavasin Zabotto Pulino - *Pres.*
Roberto Armando Ramos de Aguiar
Sely Maria de Souza Costa



Respeite o direito autoral!

Hermenegildo Bastos
Adriana de F. B. Araújo
(orgs.)

**TEORIA E PRÁTICA DA
CRÍTICA LITERÁRIA
DIALÉTICA**

EDITORA

UnB

Equipe editorial

| | |
|----------------------------------------|------------------------------------------------|
| Acompanhamento editorial | Mariana Carvalho |
| Editora de publicações | Nathalie Letouzé Moreira |
| Coordenação de produção gráfica | Marcus Polo Rocha Duarte |
| Coordenação de revisão | Ramiro Galas Pedrosa |
| Revisão | Laeticia Jensen Eble |
| Normalizadora | Lucinéia Nunes da Mata |
| Capa e diagramação | Hudson de Pinho Araújo |
| Supervisão gráfica | Elmano Rodrigues Pinheiro e Luiz A. R. Ribeiro |

Copyright © 2011 by
Editora Universidade de Brasília

Impresso no Brasil
Direitos exclusivos para esta edição:
Editora Universidade de Brasília
SCS, quadra 2, bloco C, nº 78, edifício OK,
2º andar, CEP 70302-907, Brasília, DF
Telefone: (61) 3035-4200
Fax (61) 3035-4230
Site: www.editora.unb.br
E-mail: contato@editora.unb.br

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta publicação poderá ser armazenada ou reproduzida por qualquer meio sem a autorização por escrito da Editora.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de Brasília

- T314 Teoria e prática da crítica literária dialética / Hermenegildo Bastos, Adriana de F. B. Araújo, (orgs.). – Brasília : Editora Universidade de Brasília, 2011.
182 p. ; 22 cm. (Série Ensino de Graduação)
ISBN 978-85-230-1284-7

1. Literatura e história. 2. Crítica literária dialética. 3. Teoria e prática. I. Bastos, Hermenegildo (org.). II. Araújo, Adriana de F. B. (org.). III. Série.

CDU 82.09

Equipe editorial

| | |
|----------------------------------------|------------------------------------------------|
| Acompanhamento editorial | Mariana Carvalho |
| Editora de publicações | Nathalie Letouzé Moreira |
| Coordenação de produção gráfica | Marcus Polo Rocha Duarte |
| Coordenação de revisão | Ramiro Galas Pedrosa |
| Revisão | Laeticia Jensen Eble |
| Normalizadora | Lucinéia Nunes da Mata |
| Capa e diagramação | Hudson de Pinho Araújo |
| Supervisão gráfica | Elmano Rodrigues Pinheiro e Luiz A. R. Ribeiro |

Copyright © 2011 by
Editora Universidade de Brasília

Impresso no Brasil
Direitos exclusivos para esta edição:
Editora Universidade de Brasília
SCS, quadra 2, bloco C, nº 78, edifício OK,
2º andar, CEP 70302-907, Brasília, DF
Telefone: (61) 3035-4200
Fax (61) 3035-4230
Site: www.editora.unb.br
E-mail: contato@editora.unb.br

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta
publicação poderá ser armazenada ou reproduzida por
qualquer meio sem a autorização por escrito da Editora.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de Brasília

T314 Teoria e prática da crítica literária dialética / Hermenegildo Bastos,
Adriana de F. B. Araújo, (orgs.). _ Brasília : Editora Universidade
de Brasília, 2011.

182 p. ; 22 cm. (Série Ensino de Graduação)

ISBN 978-85-230-1284-7

1. Literatura e história. 2. Crítica literária dialética. 3. Teoria e
prática. I. Bastos, Hermenegildo (org.). II. Araújo, Adriana de F. B. (org.).
III. Série.

CDU 82.09

Sumário

| | |
|-------------------------------------------------------------|----|
| Apresentação..... | 7 |
| Introdução | |
| A obra literária como leitura/interpretação do mundo..... | 9 |
| <i>Hermenegildo Bastos</i> | |
| Capítulo 1 | |
| A atualidade da mimese..... | 23 |
| <i>Hermenegildo Bastos</i> | |
| Capítulo 2 | |
| O modo de ser história da obra literária..... | 39 |
| <i>Alexandre Pilati</i> | |
| <i>Ana Laura dos Reis Corrêa</i> | |
| <i>Deane Maria Fonsêca de Castro e Costa</i> | |
| Capítulo 3 | |
| Gêneros literários..... | 55 |
| 3.1 Poesia | |
| A lírica engasgada – Uma leitura da história em | |
| <i>Alle fronde dei salici</i> , de Salvatore Quasimodo..... | 55 |
| <i>Alexandre Pilati</i> | |
| 3.2 Narrativa | |
| Entre a capitulação e a resistência – <i>A hora dos</i> | |
| <i>ruminantes</i> , de José J. Veiga..... | 75 |
| <i>Edvaldo Bergamo</i> | |

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 3.3 Memória, autobiografia e diário íntimo | |
| Carolina Maria de Jesus: escrita íntima e narrativa da vida..... | 86 |
| <i>Germana Henriques Pereira de Sousa</i> | |
| | |
| Capítulo 4 | |
| Sobre a indústria cultural..... | 109 |
| <i>Rafael Litvin Villas Bôas</i> | |
| | |
| Capítulo 5 | |
| Dialética – Por quê? Para quê?..... | 123 |
| <i>Hermenegildo Bastos</i> | |
| | |
| Capítulo 6 | |
| Termos-chave para a teoria e prática da crítica literária dialética..... | 149 |
| <i>Ana Laura dos Reis Corrêa</i> | |
| <i>Bernard Herman Hess</i> | |
| | |
| Sobre os autores..... | 181 |

Apresentação

Com este livro, o grupo de pesquisa “Literatura e modernidade periférica”, cadastrado no Diretório de Pesquisa do CNPq e atuante no Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas (TEL), pretende somar esforços junto ao Decanato de Graduação da Universidade de Brasília no sentido de melhorar os índices de rendimento estudantil, propiciando instrumentos para a formação de pesquisadores e, deste modo, incentivando a integração entre graduação e pós-graduação na área de estudos da literatura.

O grupo de pesquisa, existente desde 1999, acumulou conhecimento e experiência didática, produziu mais de uma dezena de teses e inúmeras dissertações. Alguns de seus componentes foram alunos de pós-graduação do Programa de Pós-Graduação em Literatura e são hoje professores doutores do TEL. Outros fizeram também sua graduação em Letras na Universidade de Brasília e atualmente integram o departamento como professores concursados. Esse fato demonstra a continuidade e eficácia do trabalho do grupo na formação de recursos humanos.

A área de Letras reúne o maior número de alunos da Universidade de Brasília. Este livro poderá, assim, atingir uma quantidade considerável de leitores interessados. Contudo, constata-se que os alunos ingressam no ensino universitário sem a base mínima necessária para lidar com um texto literário. É esta lacuna que procuramos preencher.

O livro foi planejado como um todo orgânico, contemplando os aspectos fundamentais da crítica literária dialética. Em cada

capítulo, o aluno encontrará exemplos concretos a partir dos quais poderá se exercitar como crítico. Encontrará também as referências e a bibliografia complementar, que ficam como sugestões de leitura.

O Edital de Apoio à Publicação de Livros Didáticos, de iniciativa do Decanato de Graduação, veio propiciar a organização deste livro, que surge como resultado direto do trabalho de pesquisa do conjunto de professores. Entendemos, assim, que esta é mais do que uma feliz coincidência, é o encontro de ações pedagógicas que procuram responder aos desafios do ensino na Universidade de Brasília.

Introdução

A obra literária como leitura/ interpretação do mundo

Hermenegildo Bastos

Partiremos de um pequeno comentário ao livro *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. Assim sendo, a leitura prévia do livro é indispensável. Aqui pretendemos colocar algumas questões centrais com as quais o leitor/crítico se defrontará sempre que estiver frente a uma obra literária ou, em outras palavras, sempre que se posicionar frente a um texto tendo-o como literário, visto que é possível acercar-se de uma obra literária sem perceber sua qualidade literária, tomando-a, por exemplo, como documento sociológico ou psicológico.

QUALIDADES DIFERENCIADORAS DO TEXTO LITERÁRIO

Tomar a obra literária como documento não é propriamente um erro, mas não é o objetivo da crítica literária. Pode trazer subsídios para a crítica, mas não é o escopo desta.

Tomar um texto como literário quer dizer tomá-lo como um texto no qual as funções pragmáticas da linguagem, embora não sejam abolidas, ficam subordinadas à função estética ou poética. Assim, por exemplo, será um erro ler *A hora da estrela* como um registro da vida de uma emigrante nordestina no Rio de Janeiro. Na verdade, a obra se organiza

a partir desse registro, mas universaliza a situação narrada. Por isso, Aristóteles dizia que a poesia é mais universal que a história: esta narra o que aconteceu, aquela, o que poderia acontecer. É claro que “história”, para Aristóteles, não é o que hoje entendemos por história ou ciência da história, mas apenas o registro cronológico e factual.

Se as obras literárias fossem apenas registros cronológicos e factuais, perderiam seu valor quando os fatos caducassem. Se ainda hoje lemos *Os sertões*, de Euclides da Cunha, quando a guerra de Canudos já acabou há tanto tempo, é porque a obra não se limita a ser um registro cronológico e factual. Digamos que é uma forma muito específica de **representação** ou **mimese**.¹ A narrativa literária não representa o evento factual, mas, às vezes, tomando-o como pretexto, dá-lhe uma dimensão outra que é universal. É o que o narrador de *A hora da estrela* chama de “a história da história” (Lispector, 1999, p. 42).

Após ler *A hora da estrela*, estaremos em melhores condições de entender o drama de muitas e muitas Macabéas aí narrado. O que quer dizer que a obra literária se desloca da referência particularizada para a ela retornar. O particular se universaliza. Pela obra literária, passa-se a ter outra dimensão da história, que não se reduz ao registro cronológico e factual. É uma maneira outra de falar da vida e do mundo.

A INTUIÇÃO COMO PONTO DE PARTIDA. PERTINÊNCIA E CONSISTÊNCIA

Consideramos, assim, que há um momento propedêutico que dá sentido ao livro que você agora tem em mãos. Nesta

1 Ao longo deste livro, são apresentados termos destacados que, pelo significado central que encerram, são considerados termos-chave para a crítica literária dialética. Tais termos são explicados no capítulo 6, intitulado “Termos-chave para a teoria e prática da crítica literária dialética”, e aparecem relacionados em ordem alfabética.

introdução, desenvolvemos, portanto, apenas comentários gerais. Em seguida, apontaremos seus desdobramentos.

O ponto de partida para a leitura pode variar segundo os interesses e a formação do leitor. Portanto, são muitas as portas de entrada. O que não pode (nem deve) ser feito é partir de alguma coisa externa à obra, o que resultaria numa leitura redutora da literatura. É forçoso partir da própria obra, de alguma sugestão que ela oferece. Em seguida, a sugestão deverá apresentar pertinência e consistência.

Como ponto de partida, elegemos uma fala do narrador, já quase no fim de *A hora da estrela*, quando a situação de aporia está chegando ao ponto do estrangulamento. A essa altura, o narrador, Rodrigo S. M., que desde o início vem entrecortando a narrativa com reflexões, ora filosóficas, ora teológicas sobre a vida e a morte, sobre o destino humano etc., diz: “Pergunto: toda história que já se escreveu no mundo é história de aflições?” (Lispector, 1999, p. 81).

Essa pergunta tem um significado central na obra, porque, enfim, o universo sobre o qual ela se desenrola é o das aflições, mas não só nem principalmente por isso. A vida dos personagens, como também do narrador (que considera a si mesmo um personagem central), é uma vida de aflições. Importante também é que a escrita não apenas discorre (no sentido de produzir um discurso) sobre as aflições, mas, mais do que isso, é exercida como uma aflição. Escrever é penoso, doloroso, quase uma imposição a que o narrador não pode fugir. Quem escreve, homem ou mulher? Que palavras usa, “termos suculentos” ou escrita da simplicidade? “Não, não é fácil escrever. É duro como quebrar rochas. Mas voam faíscas e lascas como aços espalhados”, sentencia, perguntando-se a seguir: “Será essa história um dia o meu coágulo?” (Lispector, 1999, p. 12).

É importante ver que, ao carregar tanto nas aflições, a obra está reclamando alguma outra forma de vida, infelizmente

indisponível, mas que aí está como projeção. O mundo das aflições, que chamaremos, na perspectiva da crítica dialética, de mundo da necessidade, exige outro mundo, o da liberdade. Sem essa contraposição, a obra perderia seu sentido. Só a possibilidade de existência de uma vida sem aflições torna possível a escrita de *A hora da estrela*. Atentemos para isso, porque aí está a ideia básica deste nosso livro – a relevância de uma obra literária está em assinalar e, em alguns casos, iluminar contradições.

Agora, uma pergunta como essa, aí e assim colocada, sugere um movimento da narrativa que se volta sobre si mesma, como se a natureza propriamente narrativa cedesse lugar nesse momento a outro tipo de discurso – o interpretativo. Em determinado momento, como já vimos, o narrador diz que contará “a história da história”. A história por si mesma seria apenas uma anedota (um registro cronológico e factual), mas a história da história é a história que reflete sobre si mesma, que procura produzir os nexos para os acontecimentos aparentemente vazios de sentido.

Na verdade, a interpretação não existe por si só, integra a narrativa, mas funciona como se projetasse um espelho no qual a narrativa se refletisse.

A pergunta se volta para a própria narrativa, que conta as aflições de Macabéa e também do narrador. O leitor e o crítico deverão estar sempre atentos a momentos como este em que a obra literária se autorreflete. Nesse caso, a autorreferência é bastante explícita, mas há outros em que não é tanto e, assim, será preciso treinar a percepção.

De fato, toda obra literária sempre fala de si mesma (às vezes mais explicitamente, às vezes mais veladamente) e, ao fazê-lo, oferece pistas, indica caminhos para sua própria interpretação. As pistas não devem ser tomadas ao pé da letra, e não é sempre que o escritor tem plena consciência de estar fazendo isso. Uma

obra literária pode dizer mais ou, às vezes, menos do que pretende o escritor. Ela guarda, assim, certa independência ou autonomia frente àquele que a produziu, como também frente àqueles que a leram, leem ou lerão. É por isso mesmo que ela atravessa os tempos e continua sendo fonte de provocação para cada novo leitor.

Mas a pergunta do narrador de *A hora da estrela* tem um alcance mais amplo, porque, sendo um momento de autorreflexão da narrativa, é também uma reflexão com pretensões universais sobre a vida humana e sobre o conjunto incomensurável e impossível de ser descrito, que é o de todas as narrativas já feitas e por fazer. A pergunta é sobre toda “história que já se escreveu no mundo”.

Ao chegar nesse momento da nossa leitura, podemos dizer que o ponto de partida parece pertinente. Primeiro, porque parte de alguma coisa da própria obra; segundo, porque capta uma presença (a da pergunta) em todas as dimensões da obra, seja nas condições dos personagens, seja na organização textual, em que as aflições impõem certo ritmo à narração.

São notáveis as dificuldades do narrador em dar conta da “matéria narrada”. Ele adia a narrativa até onde pode: “Estou esquentando o corpo para iniciar, esfregando as mãos umas nas outras para ter coragem”; ou “Sei que estou adiando a história e que brinco de bola sem a bola” (Lispector, 1999, p. 14, 16).

O adiamento é preventivo: graças a ele, o narrador pode tecer comentários sobre a palavra, a literatura, e sua culpa de intelectual. Assim ele sublinha suas dificuldades que, vale a pena assinalar, não são suas, nem apenas de Clarice Lispector, são do escritor brasileiro.

Pela pergunta, podemos articular todos os demais elementos da obra. Em princípio, a isolamos, depois, a repomos no universo de que é parte, mas uma parte especial.

Entretanto, dizemos que há narrativas. Sobre os países em guerra, lembramos dos romances, filmes, revistas em quadrinhos, diários etc. Lembramos também dos argumentos e justificativas criados pelos chefes militares e políticos criados para estimular um povo, uma nação a entrar em guerra. Histórias de aflições.

Porém, as próprias narrativas, na medida em que refletem sobre si mesmas e, por isso, desenvolvem uma teoria em estado prático, podem ser lidas como tentativas de encontrar os significados para o destino humano e para as aflições. É evidente que as histórias que já se escreveram no mundo são também histórias de alegrias e contentamento. Mas mesmo nessas histórias que procuram cantar as festas e comemorações, mesmo nessas haverá um espaço, não um espaço qualquer, mas um espaço central, para as aflições. É essa consciência que dá vida à pergunta de Rodrigo S. M.

A ESCRITA COMO LEITURA DO MUNDO

A vida da espécie humana tem sido e é, ainda hoje (e isto apesar dos avanços tecnológicos que, por si mesmos, seriam capazes de diminuir grandemente as “aflições”), uma vida de dificuldades. Sobre as “aflições”, convém dizer que todas as religiões, filosofias e também ciências falam abundantemente delas. Contudo, na maioria dos casos, como nas religiões e em algumas filosofias de natureza teológica, não se procura encontrar o porquê das “aflições”. Em geral, diz-se que assim é porque Deus assim o quis. As ciências procuram entender as razões ou motivos das aflições. Quando o fazem, tentam encontrar um nexos de causalidade que funcionaria como uma explicação. Todavia, na obra literária, procura-se encontrar o significado histórico dos acontecimentos, em vez de descrever uma rede de causalidade.

O mundo ao qual a obra se opõe é uma sociedade **fetichizada**. Vista por olhos fetichizados, a vida se mostrará

como o resultado de uma rede de causas e efeitos. É claro que, na vida humana, há relações de causa e efeito, mas essas redes de causalidade não bastam para dar sentido à vida humana.

Qual o sentido das aflições de Macabéa? A emigração forçada, a condição feminina, a falta de trabalho, a vida inutilizada são causas. Contudo as causas não são o sentido histórico. O que é próprio do ser humano é romper as cadeias de causalidade, introduzir no determinismo natural uma ordem nova, propriamente humana. Se não o pode fazer é porque a sua humanidade está degradada. Assim também uma obra, se não pode ir além das cadeias de causalidade, não atingirá a dimensão da literatura. A função da obra será recuperar o sentido histórico para além das cadeias de causalidade.

Assim, a escrita literária é já uma leitura da sociedade. Como tal, ela propõe uma interpretação do mundo, ela é já uma **hermenêutica**. Antes, portanto, de interpretarmos a obra, convém saber que ela é já, por si mesma, uma interpretação. Saber disso nos impede de impor à obra outra interpretação que se sobreponha à primeira.

O trabalho do intérprete, do hermeneuta ou crítico será tomar a obra como uma interpretação prévia de si mesma e de suas relações com o mundo. O aluno poderá perguntar: então, para que a crítica deverá produzir outra interpretação? Essa outra interpretação não se sobreporá à interpretação que é a obra. Assim, é um contrassenso iniciar um trabalho de crítica dizendo que se fará uma leitura a partir desta ou daquela tendência, porque isto equivalerá a sobrepor uma interpretação à outra.

Com isso, chegamos ao ponto nodal da crítica. Criticar ou interpretar significa, em primeiro lugar, deixar a obra falar, deixar ela se expor com suas contradições. Qualquer aspecto, por mínimo que seja (o tipo de verso, a rima, como se constrói a voz narrativa, como se relacionam narrador e personagem, como se constroem o tempo e o espaço etc.), terá valor autointerpretativo. Vemos,

assim, que são muitos os espelhos lançados no interior de uma narrativa. A pergunta de Rodrigo S. M. é assumidamente isso, mas, se agora, e já alertados pela pergunta, voltamos nossas vistas para a “Dedicatória do autor (na verdade Clarice Lispector)” ou para o rol de possíveis títulos da obra, ou ainda, para as primeiras frases anteriores à narrativa propriamente dita (que funcionam como um “prefácio”), vemos que são muitos os instantes em que a narrativa se autorreflete.

A obra literária propõe-se como uma hermenêutica e, como tal, deve ser tratada. Não posso impor outra hermenêutica a ela. Posso (e devo) trazer à tona o conhecimento literário que, por sua própria natureza, não é teórico nem desenvolvido por conceitos. Mesmo porque a obra, enquanto conhecimento, renova-se constantemente, exigindo novas leituras. Ainda hoje lemos e relemos Dante, Camões, Machado de Assis e Flaubert porque eles provocam novas leituras. Não se esgotaram nem se esgotarão.

Alguém poderá objetar: com isso não estaremos diminuindo ou mesmo desconsiderando o simples prazer de ler ou a leitura como atividade íntima e sem objetivos? Na verdade, nem todo leitor é (ou deseja ser) crítico ou intérprete. O crítico ou intérprete procurará revelar a amplitude de uma obra, seu valor para a humanidade. O leitor procurará distrair-se ou praticar um momento de devoção. São atividades diferentes, mas estão as duas plenamente justificadas (na verdade, a do crítico precisa se justificar ou legitimar, e os métodos ou caminhos que podem nos levar a isso são discutidos aqui).

O SIGNIFICADO DAS AFLIÇÕES

O conhecimento literário, diferentemente do científico, é um conhecimento em que se preferem as dúvidas às certezas. Aí onde há luz, a literatura levará a sombra; onde há sombra, a literatura levará a luz.

Na *Poética*, Aristóteles fala do conhecimento como a passagem da ignorância ao saber, a que ele chamou de *anagnórisis*. A tragédia das “aflições” de Édipo leva-o da ignorância de sua própria história (quem eram seus pais) até o conhecimento. Em obras tão distanciadas da tragédia estudada por Aristóteles, como *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, ou *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, os personagens são levados a sua revelia a descobrirem o que antes não sabiam sobre si próprios.

Assim, à obra literária, enquanto interpretação prévia, interessa encontrar os significados das aflições. Não lhe basta constatar a existência das aflições. Ela quer conhecer o porquê das aflições, o que não significa que chegará a apresentar, num sistema conceitual, as razões para o sofrimento humano. E procurará encontrar os significados ainda quando eles não pareçam estar disponíveis.

O ponto de partida é, pois, explorar as contradições existentes na obra, entre elas, a mais importante: a contradição entre a obra e o mundo – a obra se afasta do mundo fetichizado, mas o traz em si.

Algumas obras literárias, contudo, resumem-se a apresentar uma rede de causas e efeitos para as aflições, o que contraria o sentido maior da arte. À arte caberá apontar para o significado histórico, não para as causas. Observem que as aflições de que fala Rodrigo S. M. não se resolvem na rede de causas e efeitos acima assinalados – nascimento de Macabéa no Nordeste brasileiro, sua vinda para a grande cidade do Sudeste, a condição feminina, a ausência de sentido da vida no Rio de Janeiro etc.

Vimos usando aqui uma palavra que cabe ver mais de perto – **fetichismo**. Fetichismo é uma forma de percepção da vida humana como uma relação entre coisas ou mercadorias. Assim, um carro que esteja exposto na vitrine de uma loja parecerá a mim uma mercadoria que equivale a outra mercadoria

qualquer, sendo que a equivalência é efetuada pela mercadoria das mercadorias: o dinheiro. Contudo, essas coisas (ou mercadorias) só existem porque foram produzidas por seres humanos. Então, a aparente relação entre coisas é na verdade uma relação entre homens. A aparência se constitui numa visão fetichista: numa sociedade fetichizada, os homens também são coisas, são **reificados**. O fetichismo é, assim, a ocultação, sob a aparente equivalência objetiva das mercadorias, das diferenças entre os homens que a produziram. O que se oculta é o lucro e, com ele, a dominação e a exploração sem as quais as mercadorias não teriam sido produzidas. Nada disso aparece na vitrine da loja onde está visível apenas o carro.

A obra literária, ao evidenciar o sentido humano da vida, tem uma função desfetichizadora. Aqui está, pois, a contradição primeira que dá origem às outras contradições presentes na obra literária: a contradição entre a sociedade fetichista e a obra literária desfetichizadora. Em outras palavras: a contradição está entre a obra, que aspira à liberdade e o mundo de opressão (ou das aflições, de que fala Rodrigo S. M.).

O que importa para o leitor/crítico é que essa contradição se manifesta de muitos modos, que vão desde a maneira como se relacionam o narrador e o personagem até a organização do tempo e do espaço, passando pela escolha dos versos e do ponto de vista.

RASTREANDO A CONTRADIÇÃO

Em *A hora da estrela*, as contradições se manifestam entre a vida banal de Macabéa (presa à Rádio Relógio e ao espetáculo) e a vida desejada pelo narrador (tocada pela música ou até mesmo por certo misticismo da música). Ele é um escritor, um intelectual; ela, uma mulher do povo, nordestina, insignificante, “inócua”. Ele se sente culpado por ela ser quem é, assume sua

culpa, às vezes se perdoa, outras vezes se condena. Porém, isto ainda não é tudo.

A contradição, a princípio vigorosa, parece diluir-se e, como tal, perder sua força de contradição, porque o espetáculo invade o trabalho do escritor que, assim, a ele se refere como algo também insignificante. A obra é chamada pelo narrador de “esta coisa aí”. Como de fato não é, devemos pensar no que isso quer dizer.

A insignificância de Macabéa impõe-se à escrita. O narrador afirma que precisa falar da nordestina – “senão sufoco” – e, para fazê-lo, tem que “não fazer a barba durante dias e adquirir olheiras escuras por dormir pouco, só cochilar de pura exaustão” (Lispector, 1999, p. 17, 19). Ao mesmo tempo, entretanto, deseja para seu livro um “*gran finale*” (Lispector, 1999, p. 13), fazendo claramente referência ao mundo do **espetáculo**. Aliás, desde o início, a obra é tomada como melodrama. Melodrama é, como se sabe, composição dramática entremeada de música, mas, popularmente, remete às novelas de rádio e televisão, forma de expressão, portanto, em que a dimensão dramática é arrefecida, diminuída e em que os grandes conflitos humanos não chegam ao clímax, visto que se diluem.

A impregnação de Rodrigo S. M. pela natureza de Macabéa – melhor seria dizer quase natureza, ou não natureza – tenderia assim a diluir a contradição. Ao chegar a esse ponto de nossa leitura, somos desafiados por nossa própria interpretação, porque, se a contradição se dilui e o que temos pela frente é uma “história lacrimogênica de cordel”, a relevância da obra se perderia.

No entanto, aí mesmo onde a contradição parece se desfazer, será possível reencontrá-la: o espetáculo revela sua crueldade. Só os insignificantes (Macabéa entre eles) poderão dar outro rumo ao mundo. O lado “estrela” de Macabéa é apenas a superfície. Será preciso criar outro mundo, no qual a humanidade de Macabéa e de todos nós tenha lugar.

O FIM PROVISÓRIO

Para terminar, cabe retomar a ideia de que a literatura fala de si mesma. Para os diversos **formalismos**, isso significaria que a obra se fecha em si mesma, como uma linguagem **autotélica**. Para a crítica literária dialética, repetimos, a obra fala de si como um tipo muito específico de trabalho – o trabalho poético. Na verdade, o trabalho poético, dada a falta nele de valor pragmático, é tão insignificante e inócuo quanto Macabéa. Daí as aflições do narrador, como também do escritor.

Para que se escreve, então? – pode alguém perguntar. Escreve-se para dizer que escrever é insignificante e inócuo? Escreve-se para se contrapor à sociedade, na qual tudo e todos são reduzidos a coisas, são reificados. A obra literária é frágil como o sentimento de liberdade num mundo de opressão. Portanto, não se escreve apenas para dizer que não vale a pena escrever, mas para manter acesa a contradição entre o mundo da necessidade e o da liberdade.

REFERÊNCIAS:

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

A atualidade da mimese

O “SOM NÃO”. LITERATURA E MIMESE NUMA CANÇÃO DE CARDOZO

Hermenegildo Bastos

Para falar de mimese, começaremos acompanhando as ondulações do ritmo da “Canção que vem por um caminho”, de Joaquim Cardozo. Antes, porém, é necessário tecer algumas observações preliminares.

Escolhemos partir de um poema lírico porque é o **gênero** que mais obstáculos apresenta à interpretação mimética. Uma vez que Aristóteles, na *Poética*, definiu mimese como imitação das ações humanas, pensou-se que daí estaria excluída a lírica, visto que o poema lírico se definiria mais como a manifestação da subjetividade de um poeta. Na narrativa, o mundo objetivo, das relações sociais, tem presença mais explícita graças à presença de personagens e ações.

Na verdade, na manifestação lírica, o mundo objetivo (em certa dimensão, a natureza, em outra, a sociedade) não foi abolido, também nela estão presentes elementos miméticos, em geral de modo menos explícito. Para não pensar assim, somos obrigados a tomar o poema lírico como expressão do eu do autor real. Contudo o eu lírico é já uma despersonalização, como assinalaram vários poetas, entre eles, T. S. Eliot e Fernando Pessoa,

tendo este último chegado mesmo a encenar a despersonalização criando o conjunto do que chamou de poetas heterônimos.

A voz lírica não se confunde com a voz do autor real. É uma voz também coletiva, e, por aí, a lírica se aproxima da épica. O poema lírico mimetiza emoções, sentimentos, reflexões intelectuais de um eu que é o do poeta, sim, mas não se reduz a ele, pois permite e, até mesmo, requer que outros eus, os leitores, por exemplo, com ele se identifiquem, possam sentir e experimentar com a mesma intensidade o que ali está representado.

O olhar do poeta, reunindo olhares múltiplos, percepções várias, dá a ver a totalidade social. O mais significativo, entretanto, é que a totalidade social estará aí na perspectiva do sujeito que percebe, isto é, na perspectiva humana.

No texto narrativo, a existência de tempo, espaço, intriga, personagens, ações já nos deixa ver mais diretamente o mundo extratextual, social, histórico ou, ainda, objetivo. Na tradição crítica moderna, costuma-se conceituar o extratextual como o que é extrínseco à obra, como forma de contrapor ao mundo da obra, o intratextual ou intrínseco.

Não é difícil perceber que estamos diante de uma **contradição dialética** – subjetivo/objetivo, pois um objeto só existe para um sujeito, assim como um sujeito só existe para um objeto.

Para a crítica literária dialética, tais oposições (e outras que surgirão no decorrer da nossa leitura do poema de Cardozo), embora pertinentes, só podem ser entendidas quando conseguimos ver o extrínseco (ou social, ou histórico, ou objetivo) no intrínseco. Em outras palavras: o extratexto, a sociedade, a história, só têm existência literária porque estão internalizados no texto. O extratexto tornou-se texto – este é o movimento da obra que a crítica deve acompanhar.

A rigor, tudo o que algumas correntes da crítica chamam de intrínseco algum dia foi extrínseco: as marcas de gênero, as convenções, o ritmo, o trabalho da e com a linguagem originaram-se na vida social. Só depois, e muito lentamente, vieram a ser codificados como literários.

Veremos que isso é mais do que simplesmente uma questão metodológica, porque é também, e sobretudo, uma questão ontológica. Trata-se do ser da obra literária, daí **ontologia**. Só a partir daí se coloca a questão do **método** ou dos caminhos da interpretação.

Feitas essas observações, vamos ao poema.

A “CANÇÃO QUE VEM POR UM CAMINHO”

No percurso do poema de Cardozo, há vários desvãos, como caberá perceber:

- | | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Aberto sulco de um caminho Profundo, vazado, extravasado; Caminho cavado, cansado, Perto da levada;</p> | <p>Macios cantos se ouvem continuamente Indicando os relevos entre arpejos O vale e a várzea que se estende inerte. Macios cantos se ouvem continuamente Indicando os relevos entre arpejos</p> |
| <p>5. Perlongando este canal Vem um canto ligeiro, vem longínquo. Canção que vem por um caminho! Perto das águas límpidas, serenas Dentro do escoar sutil</p> | <p>30. Acentuando os efeitos musicais. Sob as palmas das palmeiras, ondulantes, Comunicando a canção e seu quarteto Comunicando a canção que vem Que vem pelo caminho.</p> |
| <p>10. De líquidas serpentes.</p> <p>Canção que vem por um caminho, Pelo acompanhamento da levada, Dá um tom mais feliz e mais frequente,</p> | <p>35. Canção acompanhada pela música Dos capinzais à borda do caminho. Dos capinzais, das folhas de parreiras, Como instrumentos nascidos naturais; No acompanhamento das notas necessárias</p> |
| <p>15. Cria uma orquestra inexplicável cujo som não direito se percebe; As folhas e os galhos do arvoredo Que bordejam o caminho profundo, Nos fazem esquecer muita lembrança. Muita saudade que já não existe.</p> | <p>40. Encantando os que ouvem suavemente.</p> <p>Canção, cantada pelos que se vão Longamente caminhando, o som lavrando, O som que unicamente se percebe No caminhar da manhã aurorescente</p> |
| <p>20. Perlongando este caminho Se ouve o som das águas perlustradas, Em tonações sutis e mensageiras, Dessa canção que vem por um caminho.</p> | <p>45. Sentindo surgir do chão vidas e ruínas Dejetos que já se foram há muito tempo Pelo fundo sulco que abre este caminho E onde inda se escuta a voz primeira Primeira voz que passou pelo caminho.</p> |
| <p>Vem de largas e de longas e de lentas estradas</p> | <p>50. Canção que vem pelo caminho E nas curvas e profundas se apagara.</p> |
| <p>25. E se comprimem e se refazem num caminho só Cada vez mais aprofundando o vale, O vale e a várzea que se estende inerte.</p> | |

A leitura de qualquer poema nos coloca uma questão prévia à interpretação propriamente dita: de que fala um poema? Das experiências individuais do poeta? Cada verso, cada palavra estão profundamente ligados à subjetividade do poeta. Contudo, uma experiência individual não está isolada, liga-se a outras experiências individuais, ainda que em algumas obras literárias a experiência individual pareça ser a da incomunicabilidade. Na verdade, se é de incomunicabilidade que se trata, tal condição não será exclusiva de alguém, deverá ser um aspecto próprio de um momento histórico e, portanto, será também uma experiência coletiva.

No cotidiano, dificilmente poderemos ter a percepção da totalidade social, mesmo porque a vida, na sociedade capitalista, é organizada de maneira a impedir essa percepção. A relevância da obra literária está em que ela pode reatar os elementos díspares, permitindo, assim, que o leitor também veja o que se oculta na vida cotidiana.

Assim, um poema é, antes de tudo, uma voz ou um olhar, enfim um *locus* diferenciado de percepção da vida e do mundo. Então, não é despropositado dizer que um poema fala sempre de si mesmo. Mas para entender isso corretamente, devemos acrescentar: o poema, ao falar de si mesmo, fala de uma percepção diferenciada da vida e do mundo que está bloqueada (interdita) no cotidiano.

Das nove canções sombrias de Joaquim Cardozo, a “Canção que vem por um caminho” parece ser a mais decididamente autorreferencial, isto é, a que mais explicitamente aponta para o interior do próprio poema. A “Canção...” fala de si própria, de caminhos que são os seus.

Vemos aí o modo primeiro da mimese poética: o poema se refere a si próprio, ao trabalho poético, antes de se referir à realidade extratextual. O leitor/crítico deve considerar inicialmente a autorreferência para poder mais consistentemente entender a referência à sociedade. Preocupado com o ato mimético, o crítico

estará interessado em saber como a obra dá a ver a sociedade, ou ainda, como se articulam forma e conteúdo.

Uma referência (o mundo intratextual) leva à outra (o mundo extratextual) pela contradição que há entre elas: a obra quer afastar-se do mundo, muitas vezes quer renegá-lo, mas não pode evitar trazê-lo em si. Procuremos ver como isso se dá na canção de Cardozo.

Seria pouco dizer que ela fala ou trata de um caminho, porque ela própria é o caminho. Esta é a ambiguidade constitutiva da “Canção...” Observemos o jogo semântico de alguns vocábulos. O sulco que está no primeiro verso é vazado e extravasado. Vazar significa deixar sair o conteúdo de algo, escoar, mas também externar; extravasar é transbordar, mas também tornar manifesto. Os dois participípios apontam ao mesmo tempo para o mundo real, onde está o caminho, mas também para o mundo do poema, onde o caminho, aberto pelo sulco, é externado e tornado manifesto, ou seja, expresso.

A ambiguidade reaparecerá em “levada”. Segundo o Houaiss, “levada”, do latim *levata (agua)*, é torrente de água que serve para mover moinhos, fábricas, para irrigar terrenos, alimentar reservatórios. É também queda d’água entre pedras e construção de represa. É também, e isso, sem dúvida, é particularmente significativo, modo de executar uma melodia ou ainda harmonia. A ambiguidade entre autorreferência (melodia, harmonia, canção de trabalho) e referência extratextual (meios de irrigar terrenos etc.) confirma-se aqui.

Tomada por si mesma, “levada”, outro participípio (no caso, de levar), traz à mente a ideia vulgar de mensagem poética. Com mensagem não se quer dizer aqui que a poesia tem (ou deve ter) uma mensagem, no sentido do que comumente se chama conteúdo poético. Essa concepção de conteúdo não é a mesma que desenvolveremos aqui.

Tomamos a “Canção...” mesma como mensagem, e isso porque ela não cansa de acentuar esta dimensão, como no verso 22 – “Em tonações sutis e mensageiras”. A poesia como mensagem da poesia. Não se veja nisso, entretanto, uma tautologia. A poesia é a mensagem da poesia porque se contrapõe, como trabalho que é, ao trabalho estranhado.

TRABALHO POÉTICO X TRABALHO ESTRANHADO

O trabalho poético diverge do estranhado que, como produto que se reproduz indefinidamente, amplia infinitamente a **reificação**. Para a tradição dialética, o trabalho poético é o paradigma do trabalho livre. Por trabalho estranhado, pelo contrário, devemos entender o processo em que o trabalhador vende sua força de trabalho e, em consequência disso, termina por ser hostil a si mesmo, porque, quanto mais trabalha, mais o resultado de seu trabalho volta-se contra ele.

Na “Canção que vai por um caminho”, o que prende o leitor é que, se todas as figuras apontam claramente para o próprio poema, o poema aparece aí como trabalho exercido no mundo. Assim, os sulcos, as águas, as folhas, mas também as lembranças e ruínas são “fatos” internos ao poema sem que, com isso, deixem de ser “fatos” do mundo. A identidade não é perfeita (canção/mundo), e aí reside também o poder de sedução: a poesia é uma intervenção no mundo (em outras palavras: é o que mais adiante chamaremos de tentativa de solucionar contradições). Intervir é aí abrir um sulco. Se a intervenção é bem-sucedida, é outra questão, a que voltaremos.

“Aberto sulco de um caminho” é o gesto de corte que dá início ao poema. A partir daí, já estamos no poema, no mundo que ele instaura. A canção é, pois, o caminho pelo qual flui.

Cabe ainda dizer que é “um” e não qualquer caminho. O artigo indefinido distingue este caminho de outros que possam existir. Não é qualquer caminho.

O caminho ou sulco não existe por si mesmo, resulta de um trabalho humano intencional. O sulco foi aberto, foi “cavado” e, por fim, “cansado”. A aliteração da consoante velar em “Caminho cavado, cansado” transmite a ideia de uma ação repetida, donde a fadiga. Os muitos participios dão ideia do trabalho e dedicação despendidos. Desde então, explicita-se o cansaço decorrente de tudo isto.

Na “Canção...”, a poesia é, ao mesmo tempo, o que flui pelo sulco aberto e a ação mesma de abrir o sulco. A ação é consumada ao mesmo tempo em que é dita. O que se diz aí é o tipo especial de agir ou trabalhar que é o trabalho poético.

O verso é um octossílabo, com tônicas na segunda, quarta e oitava sílabas. A segunda e a quarta sílabas são longas e pausadas, como num movimento que se demora e retarda, mas, quando o leitor chega ao fim do verso, na palavra caminho, a ação demorada já se realizou.

Sulcar é cortar e também navegar. É também lavar. Como a palavra verso, cujo primeiro significado é o da ação do arado na terra. Um gesto de ir e voltar. Na tônica de “sulco”, a vogal /u/ nos transmite a sensação de um gesto profundo que se completa com a consoante lateral, dando-nos a sensação final da ação de lavar, ação de um utensílio que vai ao fundo da terra e retorna ao ar livre, ou da língua, que se obriga a voltar na boca.

“Aberto sulco de um caminho” é uma ação no presente. O poema se constrói a nossa frente. O participio “aberto” não nos diz que algo já se cumpriu, mas, sim, que a ação é irreversível. Não há como voltar atrás.

A POESIA NO MUNDO FETICHIZADO

O poema inicia por referência a sua própria ação. Agamben, discorrendo sobre as diferenças entre filosofia e poesia, diz-nos que a poesia é uma reflexão sobre o acontecer

da palavra. A “confrontação” que está sempre em curso entre filosofia e poesia é algo bem distinto de uma simples rivalidade: ambas buscam captar aquele inacessível lugar original da palavra em que assenta, para o homem que fala, seu próprio fundamento e sua própria salvação. Esse lugar é, porém, inencontrável (Agamben, 1999).

Talvez coubesse acrescentar às profundas reflexões de Agamben sobre a linguagem que o lugar original da palavra é inacessível porque não pode se colocar fora do processo de **reificação** do mundo **fetichizado**, onde predomina o trabalho estranhado. Daí ser necessário e, a nosso ver, imprescindível, a leitura da poesia na perspectiva do trabalho poético.

A linguagem poética é a nostalgia ou mesmo elegia de uma era inacessível e, pior ainda, impossível de ser historicamente comprovada – a era anterior à reificação. Contudo, se não podemos comprovar o passado anterior à reificação, podemos seguramente dizer que, em toda poesia (e na canção de Cardozo seguramente), deparamo-nos com a memória dela. Memória que, se não é do passado, pode bem ser do futuro.

“Aquele inacessível lugar original da palavra” só o poema recupera: “Aberto sulco de um caminho”. A “Canção...” está aí como a dizer: vês? O mundo poético já está aí. E se essa ação não está consumada, está sendo realizada a nossa vista.

Abrir o sulco é operar o corte com a lógica dominante procurando produzir outra lógica. O mundo do poema não é, portanto, um mundo intransitivo. Ele é um corte com o mundo real, mas não pode ser entendido senão por referência a ele.

O sulco foi aberto perto da levada, aí se encontra o canal. Perlongando (costeando) o canal, “Vem um canto ligeiro, vem longínquo./Canção que vem por um caminho” (v. 6-7). A canção acompanha a levada, que ativa moinhos e fábricas. Ao final do poema, o trabalho de lavrar (ligado à água e aos terrenos) mostra-se também como lavrar sons.

Ainda na primeira estrofe, é notável a aliteração da consoante alveolar: *l*ímpidas, *s*util, *l*íquidas. A aliteração é notável porque, outra vez, o poema se volta sobre si mesmo (ou melhor, acentua o trabalho do poeta). O caminho por onde vai a canção é composto (aberto) por essas palavras, por onde, sutis, escoam serpentes. O movimento ondular das serpentes, como das águas e das palavras que fluem pela levada – um movimento ininterrupto.

O sentido de “o som lavrando” remete-nos àquela acepção de “levada” enquanto modo de executar uma melodia ou harmonia. Em outro momento, o poema fala da “música dos capinzais” e das “folhas de parreiras” (v. 35-37). Os capinzais são “instrumentos nascidos naturais” (v. 38). A canção tem, assim, uma dimensão natural, ainda que – e sobre isto devemos nos entender bem – seja a natureza enquanto apropriada poeticamente, a natureza humanizada. Assim, o trabalho de que se fala e que está sendo realizado à nossa vista e audição (concretamente: a execução melódica da canção) envolve natureza e ação humana sempre numa dimensão poética.

Os instrumentos são harmônicos “No acompanhamento das notas necessárias/Encantando os que as ouvem suavemente” (v. 39-40). A canção é uma espécie de música de trabalho, acompanha aqueles que abrem o sulco. Ao mesmo tempo – e isso graças à ambiguidade de “levada” –, as águas são aquelas que movem os instrumentos que irrigam terrenos e, ao mesmo tempo, de onde vêm os sons em “tonações sutis e mensageiras”. A música é o próprio trabalho, dos “macios cantos”.

Ao final, percebemos que o caminho pode ser a vida mesma de todos e de cada um. A vida à qual não falta a fadiga do trabalho estranhado. Do chão onde se abre o sulco surgem vida e ruínas. O “fundo sulco” expelle dejetos. Ouve-se ainda a voz primeira que passou pelo caminho.

Nesse momento, será preciso voltar ao início do poema para reler mais detidamente o início da segunda estrofe: “canção”,

“caminho” e “levada” devem ser tomados, repetimos, no sentido da contraposição entre trabalho estranhado e trabalho poético. A canção – como também é de se esperar da música do trabalho estranhado – “Dá um tom mais feliz...” ao que, sem ela, o leitor poderá entender que ficaria árido demais. Contudo, “Cria uma orquestra inexplicável/Cujo som não direito se percebe” (v. 14-15). Parece não haver dúvida de que o “não” é o som não e não o advérbio que modificaria o verbo perceber.

Se assim é, a canção, que é canção de trabalho, que acompanha o sulco aberto, cavado e cansado, é também uma forma de negação. Como ação, trabalho, às vezes áspero, às vezes suave, a intervenção poética é uma recusa do mundo **feticizado**. O trabalho cantado não pode se sobrepor às ruínas, mas, dizendo não, recusando a reificação, recupera o sentido da vida humana.

A OBRA LITERÁRIA COMO ESPAÇO DE CONTRADIÇÕES

A leitura aqui desenvolvida levou-nos a identificar um conjunto de contradições que dão vida à canção, deixou-nos frente à “orquestra inexplicável”. Do chão, surgem vidas, mas também ruínas. Por um lado, a canção abre um caminho por onde flui um canto, a própria canção que “Dá um tom mais feliz e mais frequente” (v. 13); ao mesmo tempo, entretanto, há os “Dejetos que já se foram há muito tempo/Pelo fundo sulco que abre este caminho” (v. 46-47).

A crítica dialética prioriza as contradições presentes nas obras literárias. A contradição básica é a que está posta entre a obra e a sociedade de que ela faz parte. Há em toda obra uma “orquestra inexplicável”: orquestra é a reunião harmônica de vozes e sons diversos e, como tal, desarmônicos. Digamos que a obra harmoniza elementos díspares e desarmônicos. Esta, a nossa contradição.

Na introdução a este livro, vimos que a obra literária guarda relativa autonomia frente à sociedade de que ela, contudo, faz parte. Ela não é a sociedade, mesmo porque renega o sistema mercadológico de relações sociais e projeta outro mundo, um mundo de liberdade (donde o “som não”).

O gênero humano teve sempre que lutar para superar a dependência das condições naturais, e a “Canção...” não deixa de assinalar isso ao se conceber como canção de trabalho. Pela dependência, o homem está preso ao mundo da necessidade. Porém, diferentemente dos outros animais, o homem tem consciência da dependência e, com essa consciência, traz em si a perspectiva da liberdade, o que o define como espécie. É esta consciência que faz mover a “A canção que vem por um caminho”, ou melhor, a canção é, por si mesma, a projeção do mundo da liberdade. Os que vão “o som lavrando” realizam uma espécie de trabalho que é o da própria poesia, mas a poesia, que é ação humana, é mais do que simplesmente texto.

O som da canção só se percebe “No caminhar da manhã aurorescente” (v. 44). Não seria abusivo ler esse poema e todos os poemas como o *locus* em que se acende a perspectiva do mundo da liberdade e, ao mesmo tempo, a percepção das necessidades humanas, das ruínas e do cansaço do trabalho. Sem dúvida, isso assumirá, em cada poema particular, um tom diferente e também contraditório, que caberá ao crítico detectar.

A manhã aurorescente, entretanto, apagara-se nas curvas e profundas. Esse último verso da estrofe final, no passado do passado, remete-nos ao primeiro da mesma estrofe, cujo verbo é um participio. Dessa maneira, o poema, a ação poética, como que recomeça. Aí, no final, “inda se escuta a voz primeira” (v. 48). Vemos que, de fato, o poema é uma ação que “Vem de largas e de longas e de lentas estradas” (v. 24).

Ao crítico dialético interessa entender essa “orquestra inexplicável” ou, em palavras concituais, a contradição. A orquestra

não pode ser explicada, como vimos, porque harmoniza o desarmônico. Do trabalho poético, resulta a orquestração que se oferece ao leitor/crítico nos elementos formais da obra.

FORMA E CONTEÚDO

Por forma literária entendemos o conjunto de elementos mais evidentes à primeira vista: no poema – ritmo, tipo de verso (se fixo, se livre), estrofe, rima, maior ou menor concentração do eu lírico, predominância de metáforas ou metonímias, imagens que se conjugam ou explodem, maior intelectualismo ou maior sentimentalismo etc.; na narrativa – intriga, caráter linear ou elusivo dos acontecimentos e, ligado a isso, o tratamento dado ao tempo e ao espaço, o foco narrativo (se em primeira ou terceira pessoa), a maneira de como o narrador se relaciona com os personagens etc.

Na verdade, porém, esses elementos mais evidentes ou materiais da obra, que podemos entender como “o modo de como a obra está formada”, remetem-nos a uma noção, não diversa, mas complementar a essa: o modo como a obra está formada resulta de um impulso formativo, que Raymond Williams (1979, p. 185) chama de “impulso modelador inerente”. Isso quer dizer que aqueles elementos superficiais estão aí como resultado de uma escolha.

Observe que a natureza dessa escolha varia segundo o momento histórico em que viveu ou vive o escritor. Assim, não é uma escolha puramente individual. Tem a ver com a situação social desse escritor, suas relações no conjunto da sociedade etc.

As maneiras com as quais o escritor organiza (dá forma a) o seu texto indicam tentativas de solucionar contradições e, dentre elas, a contradição que dá sentido às demais – a contradição entre obra e sociedade. Dizemos solucionar como configurar ou, ainda, enformar, dar forma. Tudo aquilo que parece desconexo passa

a se articular na e pela forma poética, reúne-se na “orquestra inexplicável”. A forma é, por si mesma, uma tentativa de ajustar partes desconexas, captar a totalidade social. A obra produz um significado, ou uma forma, para tudo isso que parece desconexo porque só o podemos perceber pela forma poética. O aparentemente desconexo, a sociedade, é o conteúdo. Na verdade, não é desconexo, mas não é perceptível a olho nu. A obra de arte é um modo privilegiado de percepção dos nexos sociais.

Quando dizemos que uma sociedade mudou ou muda, na verdade, dizemos que um novo conteúdo está em busca de sua forma nova. O trabalho poético é, portanto, o de produzir a forma.

O caminho da forma para o conteúdo é o caminho do intrínseco ao extrínseco, o caminho mesmo da nossa “Canção...” Por aí também deve se movimentar o crítico.

Assim, o tipo de verso ou a voz narrativa, se consideradas isoladamente, não têm nexos. Só passam a tê-lo se e quando combinados com os demais elementos. O intrínseco e o extrínseco não existem um sem o outro, são polos de uma relação dialética.

A escolha do ritmo ou do tipo de verso ou, ainda, da voz narrativa não é apenas uma coisa técnica. De fato, é uma técnica, mas apenas quando se entende “técnica” por forma. Assim, a escolha envolve uma série de aspectos nos quais as relações sociais se manifestam.

Ao dar forma, o poeta tenta “solucionar” as contradições presentes nas relações sociais. Entretanto, o poema não pode solucionar contradições, por isso, ele recomeça incessantemente “Cada vez mais aprofundando o vale,/O vale e a várzea que se estende inerte” (v. 26-27).

Dar forma ou enformar é uma ação na qual está presente certa dose de violência. Não há como organizar o material díspar senão impondo-lhe uma forma. Daí também a natureza inexplicável da orquestra.

De qualquer maneira, fazer um poema é chegar a uma “resolução”. Naquele momento, o mundo encontra uma “resolução” que não é outra coisa senão a própria forma poética.

Falamos aqui, pois, de um tipo específico de ação, a poética. Etimologicamente, poesia (*poiesis*) se origina do verbo grego *poiein*, cujo significado é compor, fazer, moldar, dar forma.

A RELAÇÃO MIMÉTICA E A PERCEPÇÃO DA TOTALIDADE SOCIAL

A relação obra literária/sociedade é uma relação mimética. Contudo, *mimesis* não pode ser entendida senão como atividade ou *poiesis*. A “Canção...” mimetiza o mundo, mas não porque o repete, como uma concepção vulgar de mimese poderia dar a pensar, mas, sim, porque, afastando-se dele, trá-lo em si.

Ninguém poderá negar que esse é um texto enigmático: mesmo depois de lido e interpretado, ele continua nos provocando. Nossa leitura jamais será completa. Não nos cabe outra saída senão acompanhar a canção que flui. Ler a “Canção...” é percorrer os mesmos vale e várzea, tomar parte na “orquestra inexplicável”.

O enigma não é algo a ser desmontado, clarificado. Ele é constitutivo do poema. Se a canção é mensageira, é porque nos diz que a vida é um enigma, não apenas o poema. Nos versos de 15 a 20, os paradoxos ou oxímoros dão a ver muito fortemente o enigma, assim como a ambiguidade sintática do advérbio “não”, sobre que já falamos, presente no verso 15. Ademais as folhas e os galhos “Nos fazem esquecer muita lembrança/Muita saudade que já não existe”.

O mais importante, nesse caso, é que a “Canção...”, assim como todo seu movimento, o sulco, o caminho, a levada versam sobre a vida humana. As lembranças e as saudades são humanas e, portanto, é da vida humana que aí se fala. Caberia

perguntar se se resumem os “arpejos” e “os capinzais” a alguma experiência individual, a do poeta, digamos, ou falam de forma ampliada e universal da vida coletiva. Na verdade, captamos todo o movimento da “Canção...” como algo essencialmente social. Ainda quando fala de si mesmo, o poeta fala de e para todos. Por isso, pela “Canção...”, podemos ver a totalidade social.

O poder único (e daí a sua relevância) que tem a obra de arte é, como já dissemos, dar a ver aquilo que a olho nu não se percebe. O que ela dá a ver e que não está disponível a não ser nela e com ela é a totalidade social, que ela recusa. Pelo caminho, ouve-se o “som não”.

Referências:

AGAMBEN, Giorgio. El lenguaje y la muerte. Séptima jornada. In: ASEGUNOLAZA, Fernando Cabo (Comp.). *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco, 1999.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

Obras do autor:

CARDOZO, Joaquim. *Um livro aceso e nove canções sombrias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; São Paulo: Massao Ohno; Recife: Fundarpe, 1981.

CARDOZO, Joaquim. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar; Massangana, 2008.

O modo de ser história da obra literária

Alexandre Pilati

Ana Laura dos Reis Corrêa

Deane Maria Fonsêca de Castro e Costa

“PORQUE DINHEIRO TAMBÉM DÓI” – MACHADO CONTISTA E AS ASTÚCIAS MERCANTIS DA ESCRAVIDÃO

Neste capítulo, nosso objetivo é problematizar a relação entre história e literatura, propondo uma análise de um conto de Machado de Assis intitulado “Pai contra mãe”. O objetivo dessa leitura é indicar alguns caminhos ao estudante de Letras que lhe facultem perceber de que modo os movimentos da história periférica acabam por entranhar-se nas operações propriamente estéticas do texto literário. Com isso, esperamos poder mostrar como os mecanismos literários de que o autor lança mão tensionam e exibem as contradições da realidade brasileira ao leitor, ordenando-as sob uma forma de narrativa que talvez possa se considerar insuperável no sentido de expor a lógica histórica da escravidão e das cicatrizes que esta instituição deixa nos projetos de Brasil.

“Pai contra mãe” veio a público em 1906, no volume intitulado sugestivamente de *Relíquias de casa velha*. Trata-se de um livro que reúne uma miscelânea de gêneros e modos

textuais. Na explicação do autor, que precede o texto, lemos: “dá o nome de relíquias aos inéditos ditos e impressos que aqui vão, ideias, histórias, críticas, diálogos e verás explicados o livro e o título” (Assis, 1992, p. 658). O enredo do conto é relativamente simples, embora explore cenas dramáticas e uma reviravolta final inesperada. Trata-se de uma história contada ficcionalmente, mas com um traço escorreito de crônica que observa o cotidiano de seu tempo ou de seu passado imediato. Como a leitura que propomos agora pressupõe a leitura do texto original, acreditamos que quase todos estarão de acordo que, em “Pai contra mãe”, Machado de Assis aborda, mais claramente que em qualquer outro de seus textos ficcionais, o tema da escravidão. Tal tema está presente em muitas de suas obras em um plano, não diríamos secundário, mas retorcido sutilmente pela ironia, que, por sua importância no conjunto da obra do escritor, acabou adjetivada com seu próprio nome: **ironia machadiana**. Em outro conto que recomendamos ao leitor, “O caso da vara”, do volume *Páginas recolhidas* (1899), por exemplo, o tema da escravidão se faz sensível pela representação afiada da prática naturalizada da tortura de crianças negras escravizadas no Brasil. Tal representação concentra-se na imagem-síntese de Lucrécia, uma menina negra de onze anos de idade “com uma cicatriz na testa e uma queimadura na mão esquerda” (Assis, 1992, p. 580). Mesmo nesse “Caso da vara”, todavia, a escravidão não se desprende do fundo da cena ficcional a ponto de se alçar explicitamente a tema central da narrativa, ao contrário do que ocorre no texto que nos propusemos a analisar neste trabalho.

Antes, porém, de discutir essa peculiaridade que faz ressaltar “Pai contra mãe” no conjunto da obra machadiana que trata do tema da escravidão, propomos uma breve problematização da relação entre história e literatura, discutindo algumas leituras ainda correntes acerca do tema na obra de Machado de Assis.

Como dissemos anteriormente, a obra de nosso maior clássico literário não fala diretamente da escravidão no Brasil, embora o efeito de construção da ficção machadiana não cesse de promover conexões entre as situações narrativas e a experiência histórica da região periférica. Essas conexões se articulam de modo tão dinâmico e vivo que, por vezes, sua atualidade permanece ainda hoje inacessível aos leitores, ameaçada pela domesticação da consciência entrincheirada nas fronteiras estanques, embora fantasmáticas, da vida administrada.

Nessa perspectiva, a relação entre literatura e história, entre o texto machadiano e o Brasil e, mais especificamente, entre a ficção de Machado e a instituição da escravidão foi entendida, em geral, de forma parcial. Por um lado, a relação entre a ficção machadiana e a história da escravidão no Brasil é vista como algo que não se efetiva imediatamente no texto, o que é um acerto; por outro lado, a conclusão que deriva dessa constatação pode não ser suficientemente desenvolvida e levar à compreensão de que o escritor brasileiro não dava a ver o país de seu tempo. Além disso, poder-se-ia pensar que, apesar de sua maestria estética, seu estilo estaria comprometido com a ideologia da classe dominante da época e, portanto, estaria representando não os interesses do negro escravizado, mas a perspectiva de um escritor, que, mesmo tendo ascendência negra, seria um representante da elite branca escravocrata. Isso colocaria sob suspeita o potencial crítico da literatura, não apenas o da obra de Machado de Assis, mas também o de toda obra que não fosse produzida por um representante das vozes dos negros escravizados no Brasil do século XIX. Sob essa ótica, a narradora de “Pai contra mãe” devesse, talvez, ser Arminda, “arrastada, desesperada, arquejando”, ajoelhando-se em vão perante o caçador de escravos fugidos? Ou talvez fosse mais conveniente colocar a voz narrativa sob a responsabilidade da menina Lucrécia, “um frangalho de nada” que tossia para

dentro, “surdamente, a fim de não interromper a conversação” de sua senhora em “O caso da vara”?

Essa concepção se expressou, sob diversos matizes, na fortuna crítica da obra de Machado: seja na perspectiva de que faltava cor local e abundava universalismo na narrativa do escritor; seja no campo da vida privada e pública do escritor e funcionário do Império e da República, acusado de não ter participação ativa na causa abolicionista; seja no sentido de que o autor atenuava a escravidão real em favor de uma crítica filosófica à escravidão humana em geral; seja, ainda, pelo entendimento de que o escritor não poderia falar diretamente da escravidão enquanto ela ainda vigorava como instituição legal no país. Tais leituras, feitas à época de Machado (e cristalizadas durante os primeiros anos do século XX), atualizam-se sob enfoques diversos que se baseiam em uma relação mais imediata entre história e literatura ou que, ao contrário, relativizam uma e outra para ressaltar o caráter provisório, parcial e ideologicamente comprometido de ambas, concentrando-se excessivamente no sujeito que narra e negligenciando a forma como a narrativa é composta. Tais leituras, portanto, têm passado ao largo da questão central da literatura em sua relação com a vida em sociedade: qual é o modo de ser história da obra literária? Procuraremos enfrentar essa questão a partir da leitura de “Pai contra mãe”, reformulando-a no terreno da crítica literária do seguinte modo: como o problema histórico da escravidão no Brasil toma forma nesse conto de Machado de Assis?

Como afirmamos inicialmente, no conto, a escravidão é abordada expressamente e apresenta-se, logo de início, como referência primeira e central da narrativa e não como pano de fundo para uma cena em que atuam os protagonistas da sociedade da época. Em “Pai contra mãe”, os senhores de escravos assombram o enredo e determinam os destinos de negros e homens livres, como uma cruel e inexorável causa ausente, pois

não protagonizam a ação de forma direta, como ocorre em “O caso da vara”.

As primeiras palavras do conto – “A escravidão levou consigo ofícios e aparelhos, como terá sucedido a outras instituições sociais” – definem claramente que o narrador falará da escravidão no Brasil como instituição social. Mas falará de uma instituição desarmada, desaparelhada, que, ao se desconstituir oficialmente, “levou consigo ofícios e aparelhos”. Trata-se de um tema que remonta a um tempo anterior, que já não vigora no sentido legal. Lembremos mais uma vez: o conto é de 1906, portanto está 18 anos distante da abolição da escravatura no Brasil. Considerando isso, o narrador não fala de algo que estava acontecendo na vida social brasileira, mas de algo acontecido, o que contribui, entre outros elementos, para criar uma atmosfera de crônica histórica no interior de um texto que, como o título já anuncia, é ficcional. Ademais, é interessante ressaltar que a ideia de **trabalho** (“ofício”) é fundamental para a organização narrativa da matéria social. Isso nos sugere tomar o trabalho como categoria mediadora, a partir da qual, a inteligibilidade da história brasileira se dá em termos literários.

Nesses limites, vai se armando uma tensão estética crescente na estrutura do texto que se anuncia como conto no título – “Pai conta mãe” –, mas se apresenta (ou se disfarça) de crônica histórica nos cinco parágrafos iniciais. Essa tensão estética se faz ouvir pelo ruído do atrito entre as formas de um gênero não fictício, com fumaças de história, e outro ficcional, que se esbarram na aparente indecisão quanto à forma de narrar a ser adotada pelo narrador. Que a tensão seja entre a **crônica histórica** e o **conto** é fato estético importante para o leitor que busca capturar o modo de ser história da literatura. Suspeitamos, assim, que o contato áspero entre um gênero e outro é opção estética construída, segundo o plano de trabalho (“ofício”) do autor, para dar forma ao texto. Logo, o problema da relação entre

história e literatura ou entre escravidão real e narrativa ficcional, mais do que cristalizado em sentença expressa no enunciado do texto, está entranhado, internalizado como tensão viva, na própria articulação das fibras que compõem o conto, que acaba vingando sobre a crônica histórica.

A crônica histórica é desarmada pela ficção na mesma medida em que, a partir dela, a ficção pode se armar com potência renovada: fala-se de algo real, histórico, social, econômico, factual, não literário (a escravidão), que ganha, pouco a pouco, uma intensidade que dá forma a uma dinâmica da história, que, no relato da crônica histórica, corre o risco de se fossilizar; tanto quanto à literatura poderia ocorrer caso não gozasse da liberdade de se descolar da realidade de onde parte e para onde só pode voltar de fato ao transfigurá-la segundo as leis internas da fatura do texto.

O trabalho do escritor, sua maestria estética, dá vida a um estilo que, se em muito reproduz a ideologia da classe dominante da época, não o faz de forma inconsciente nem tampouco de maneira empenhada na defesa dos interesses de classe. Tudo isso está ligado a certo ofício, como justifica o narrador do conto – “não cito alguns aparelhos senão por se ligarem a certo ofício” –, antes de proceder à descrição detalhada dos aparelhos grotescos que desapareceram com a escravidão: a máscara de folha de flandres, o ferro ao pescoço e o ferro ao pé. Em oposição às imagens dos aparelhos que sintetizam e condensam a violência da servidão, Machado exerce o ofício de escritor, cuja exigência primeira é a da liberdade de recriar a realidade de acordo com as leis e necessidades do fazer literário, que deliberam constantemente não pela repetição servil da realidade, mas por sua transfiguração em objeto literário. Nota-se isso muito claramente no período que encerra o primeiro parágrafo: “Mas não cuidemos de máscaras”. Nessa fala comprometida do narrador, verifica-se um

dos mais incisivos golpes irônicos do conto. Dizemos isso, pois o texto explora exatamente a produtividade narrativa e crítica das contradições, as quais são atravessadas por máscaras irônicas de toda ordem, como se verá em toda a extensão do conto. A esse respeito, por exemplo, verifique-se a nomenclatura “mascarada” de ironia das ruas onde o desfecho do enredo se dá. Não será exagerado lembrar que a máscara de convivência harmônica entre raças e classes é uma das mais decisivas marcas da lógica escravagista brasileira.

Dessa forma, a liberdade do ofício do escritor, embora não esteja desvinculada de sua posição de classe, submete essa mesma posição social ao tratamento literário da realidade e, assim, incluindo-a na narrativa, pode transcendê-la, recriando-a, ao transformá-la em objeto estético. No caso em questão, reúnem-se servidão ideológica e trabalho livre e se arma o nó contraditório que ata o texto ficcional à história social, que nele circula viva. E circula não mais como reprodução, mas, sim, como resolução estética de contradições sociais que não seriam visíveis sem a sua transformação em estrutura literária esteticamente bem-sucedida. O que estamos afirmando é que o trabalho de produção do texto literário, o ofício do escritor, em oposição ao trabalho escravo, é, em alguma medida, exercício do trabalho livre, que, contudo, não se desvincula de sua classe ou posição social, uma vez que a internaliza no texto literário, submetendo-a ao processo de transformação do que é extraliterário em literatura. No cotejo dos “ofícios”, é que “Pai contra mãe” costura uma teia de história que se alça do passado ao presente do leitor, mostrando lógicas sociais que guiam a convivência social de personagens e pessoas reais da contemporaneidade.

Assim, também a posição de classe do escritor e seus antagonismos sociais tornam-se matéria narrativa, sendo expostos, problematizados e questionados ao serem transformados em

literatura. Ao relatar fatos históricos da escravidão (seus usos e costumes que teriam ficado para trás) aderindo à voz típica de cronista, o ponto de vista do autor já se exhibe como ideologicamente comprometido. O que rege o trabalho do escritor é, antes de tudo, o interesse pelo cumprimento de seu ofício de escrever um conto, um poema, um romance, e não uma causa externa, seja ela política, econômica, filosófica etc. É verdade que muitas obras literárias, ao longo dos tempos, estiveram a serviço de uma determinada **ideologia**. E também é verdade que a eficácia estética de uma obra está profundamente relacionada a sua capacidade de representar artisticamente não uma camada social, seja ela a elite branca ou a massa escrava, mas aquilo que é mais difícil de ser percebido no cotidiano: a **totalidade social**, com suas profundas relações contraditórias, que se intensificam, sob as simples polarizações imediatas que a consciência administrada pode reconhecer. É nesse sentido que se afirma a grandeza estética da arte, que se constitui como **representação**, como feixe de mediações e não apenas como repetição. Desse modo, a literatura expõe justamente aquilo que a ideologia dominante esconde. Não se trata, evidentemente, como veremos, de uma questão de neutralidade do escritor ou da literatura, que estariam, assim, acima do bem e do mal, mas se trata, antes, de não descartar as contradições sociais e de as colocar em curto-circuito, tentando captar o movimento que articula tais contradições nas camadas subterrâneas da vida real.

Em “Pai contra mãe”, o ofício do escritor se internaliza na narrativa, inicialmente, graças ao atrito provocado pelo narrador entre crônica histórica e ficção, entre trabalho livre e escravidão. O narrador em primeira pessoa coloca sob suspeita a neutralidade da crônica histórica, faz comentários: “Era grotesca tal máscara, mas a ordem social e humana nem sempre se alcança sem o grotesco, e alguma vez o cruel”. Ele tira partido estético do

distanciamento temporal para contrapor à aparente realidade do momento em que escreve, quando a escravidão já havia sido abolida, a naturalidade com que eram vistos os aparelhos de tortura e o direito de propriedade dos senhores sobre os escravos, que, há pouco menos de vinte anos, eram parte da instituição social brasileira. As intromissões do narrador, a composição entre tons de naturalidade e de crueldade, o jogo entre o presente da narrativa e a breve crônica do passado escravocrata vão transformando em literatura o que poderia ficar restrito a um relato de um passado histórico, aparentemente superado.

O desaparelhamento da crônica histórica, no texto, faz-se pelo movimento narrativo da transformação ou redução daquilo que já foi, do fato acabado (a escravidão no Brasil), à forma literária, que traz de volta à vida algo que a superfície imediata da história já declarara como vencido. Dessa forma, na história da construção do próprio conto, que está sendo também narrada nos sulcos e marcas deixados pelo trabalho estético na estrutura do texto, à medida que ele vai sendo composto, vai se enxertando também o movimento da lógica da história, que se realiza de forma ziguezagueante, labiríntica e não linear, cujo conteúdo latente é fugidío e deliberadamente sonogado pelas estruturas de dominação da vida social no Brasil do século XIX. Tais estruturas permanecem ativas e até mais revitalizadas nos dias de hoje, quando o capitalismo se encontra em estágio bem mais avançado, mas não menos cruel que no tempo em que as máscaras de folha de flandres estavam à venda, dependuradas às portas das lojas dos funileiros no Rio de Janeiro.

Assim, ao entrincheirar a crônica histórica nas fronteiras da ficção, ao mesmo tempo em que faz esbarrar o texto ficcional nos limites da crônica histórica, Machado vai compondo uma forma estética que deixa ver o que estava sendo encoberto naquele momento: as feridas da escravidão não se fecham. Para

tanto, o autor arma uma estrutura em que o leitor tem diante de si uma narrativa cindida desde o título do conto, que assevera o contraste entre pai e mãe pelo que se interpõe entre eles: a preposição “contra”. Essa atmosfera de contraste e oposição derrama-se por toda a estrutura do conto, que se contrapõe entre a parte introdutória, apresentada como uma breve crônica do passado escravocrata, e a narrativa ficcional, centrada na pessoa de Cândido Neves. A narrativa ficcional vai sendo anunciada desde o título e pelas insinuações do narrador, que percorre os corredores da crônica histórica, para dela se distanciar e chegar, enfim, ao lugar da cena principal: a casa pobre onde foram se abrigar Cândido Neves, sua esposa Clara e a tia Mônica.

A mudança da atmosfera do texto é evidente, do geral para o particular, do público para o privado, da história do passado escravocrata para a história de Cândido Neves. A mudança, entretanto, ocorre em determinado plano, uma vez que mantém a coerência do texto, uma de suas mediações centrais, ligada radicalmente ao trabalho, que observamos um pouco acima: o **dinheiro**. Não é à toa que o narrador cronista afirma que “dinheiro também dói”. Essa não é uma mediação apenas interna ao conto, como motivo que articula as tensões entre suas partes; é também uma mediação característica da própria modernidade ocidental, vivida anormalmente à periferia do capitalismo. Desse modo, escravidão, trabalho livre e trabalho artístico compõem, cotejados, uma rede de opressões da qual nada escapa, mas que é sentida com mais crueldade por certos setores da sociedade colonial. Da mesma forma que a mudança anuncia uma oposição no interior do texto, anuncia também a profunda ligação entre o que está em oposição: a crônica e o conto, o público e o privado, o caçador de escravos e a escrava fugida, o filho de Cândido Neves e o aborto de Arminda. Essas oposições estão interligadas exatamente pela força de serem contrárias, como expresso no título do conto: “Pai *contra* mãe”.

A estrutura do texto, portanto, tem como eixo a contradição, que é colocada em movimento na narrativa pelo jogo de oposições que se interpenetram constantemente. Assim como o conto está na crônica, a história do país e a da escravidão estão também na história de Cândido Neves. O escritor concretiza o conto a partir de um processo de redução da estrutura histórica à **estrutura literária**, buscando não estancar as contradições enrijecendo-as em polos opostos, sem amenizar o caráter contraditório entre elas.

A composição do personagem central Cândido Neves reúne em si forças bastante contraditórias. Façamos uma breve paráfrase desse contingente ficcional do texto de Machado. O rapaz, pobre, mas dado a patuscadas, conquista o amor da moça Clara, órfã e também pobre, criada em companhia da tia Mônica. Candinho, conforme é apresentado pelo narrador, tem “um defeito grave”: “não aguentava emprego nem ofício”. Começa por tentar ser tipógrafo, “mas viu cedo que era preciso algum tempo para compor bem, e ainda assim talvez não ganhasse o bastante”; passa depois pelo comércio, pelo cartório e pela marcenaria, além de outros ofícios não nomeados pelo narrador. Finalmente, opta pelo ofício de “pegar escravos fugidos”, o que “trouxe-lhe um encanto novo. Não obrigava a estar longas horas sentado. Só exigia força, olho vivo, paciência, coragem e um pedaço de corda”. Entre patuscadas e caçando escravos fugidos, Candinho seguia sua vida com Clara, que costurava para fora, e com Tia Mônica, que, embora não trabalhasse, reclamava constantemente da falta de estabilidade do marido da sobrinha, que se recusava a ter emprego fixo e certo. O casal desejava ardentemente um filho, o qual veio junto com as dívidas e a pobreza, justamente quando “os lucros começaram a escassear” para aquele que tinha como ofício ser caçador de escravos: “Como o negócio crescesse, mais de um desempregado pegou em si e numa corda, foi aos jornais, copiou anúncios e deitou-se à caçada. No próprio bairro havia mais de um competidor.” Em situação aguda, despejado, sob a

pressão de tia Mônica, que evidenciava a impossibilidade do casal de manter o filho e insinuava como único caminho entregar a criança à Roda dos enjeitados, Candinho sai à procura de uma escrava fugida, Arminda, e a encontra exatamente no mesmo momento em que ia, desconsolado, entregar o filho à Roda. Ao passar pela rua do Parto, chegando à rua da Ajuda, reconhece Arminda, a escrava fugida que estava grávida.

Nesse momento de clímax do conto, que vai desaguar na captura e no aborto do filho de Arminda, o narrador diz que não pode descrever a comoção que tomou conta de Cândido Neves por não poder fazê-lo “com a intensidade real”. Essa intromissão do narrador, assim como outras que se apresentam discretamente entre as linhas que nos vão dando a conhecer o personagem central, pontua, de forma calculada e bem dosada, não apenas a constituição na narrativa do ofício do personagem, mas também confessa, ao trazer à lembrança do leitor a presença do narrador em primeira pessoa, que se fala no texto do ofício do escritor, que se trata de uma narrativa e que a vida de Candinho e Clara era “a página inicial daquele livro, que tinha de sair mal composto e pior brochado”. Insinua-se, na narrativa, o processo de sua própria composição, que reduz esteticamente a história da escravidão e a história da própria composição do conto à história de Cândido Neves, página inicial de um livro com muitas páginas e histórias, que não são muitas pelo fato de serem fragmentos independentes de pontos de vista relativos, mas por estarem mal compostas e pior brochadas na vida concreta, embora interligadas.

Na composição contraditória do personagem, capaz de amar o filho com a “mesma fúria com que pegara a escrava fujona de há pouco, fúria diversa, naturalmente, fúria de amor”, concentra-se o real histórico e social que é apreendido quando posto em movimento na narrativa. A narrativa se compõe regida pela ironia, que se confessa na escolha dos nomes dos personagens – Cândido

Neves e Clara –, os quais vivem do dinheiro da captura de negros ou das ruas do Parto e da Ajuda. A ironia aparece também no ofício do cronista-narrador que afirma que “ninguém se metia em tal ofício por desfastio ou estudo; a pobreza, a necessidade de uma achega, a inaptidão para outros trabalhos [...], davam o impulso ao homem que se sentia bastante rijo para pôr ordem à desordem”.

O ofício e o dinheiro são os elementos que articulam, com astúcia narrativa, personagens, narrador, crônica, ficção, história e literatura. Os elementos não articulados na experiência objetiva da vida são postos em movimento pelo autor de forma a evidenciar seu caráter contraditório e as relações invisíveis e astutas entre a escravidão e as formas mercantis. De certa forma, o ofício do escritor, que também é marcado por certa crueldade, como o do caçador de escravos, é o de dar forma algo ordenada ao que está em desordem na vida objetiva; é o de ligar os pontos de um desenho que não se mostra à primeira vista, mas que a narrativa literária vai contornando pouco a pouco até capturar o que era fugidio, para produzir, assim, um significado histórico pela força estética da representação.

Nesse sentido, o conto “Pai contra mãe” é uma espécie de explicação que não explica nem justifica, mas problematiza o processo escravocrata brasileiro na seguinte síntese: “Porque dinheiro também dói”. Essa afirmação literária, ficcional e sinestésica apreende com uma potência que não está acessível aos personagens, nem a Cândido Neves nem a Arminda ou a Lucrécia, porque resulta do ofício do escritor e da operação de leitura. Isso não significa que o escritor tenha acesso a um sentido que é negado aos demais, mas que, ao construir a narrativa, o escritor, em busca da eficácia estética de sua representação literária, vai dando forma ao que estava vivo, mas ainda informe no subterrâneo da dinâmica social. O escritor, nesse sentido, dentro

dos limites da literatura, pelo seu ofício, é o único responsável por dar forma ao conteúdo histórico que se torna visível pela composição e fatura do texto literário e que só o escritor pode realizar, em uma sociedade historicamente **reificada** e organizada pela divisão social desigual e injusta do trabalho.

É o ofício, o trabalho estético do escritor Machado de Assis que pode mostrar o quanto o dinheiro efetivamente dói na realidade fantasmagórica e reificada da mercantilização do homem e do trabalho humano. Uma situação em que a experiência humana, até mesmo a da dor aguda, é projetada e sublimada no equivalente universal das **mercadorias**: o dinheiro, que se impõe como representação máxima dos sentimentos e vivências humanas reificadas. O modo de ser história da literatura é o de dar a ver na forma do texto literário aquilo que parece disforme ou desconectado na vida bruta. É por isso que dinheiro dói, no sentido em que subjetividade e objetividade, Candinho e Arminda, crônica histórica e ficção, escravidão e dinheiro estão dialeticamente intrincados na composição da história social que, no Brasil de Machado de Assis, apresenta-se tal como a vida de seus personagens: um “livro, que tinha de sair mal composto e pior brochado”.

REFERÊNCIAS:

ASSIS, Machado de. *Obra completa*. v. 2 (Conto). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR:

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2008.
BASTOS, Hermenegildo. Literatura e história em perspectiva brasileira: Que pai contra que mãe. In: GOMES, Carlos Magno (Org.). *Língua e literatura: propostas de ensino*. São Cristóvão: Editora UFS, 2009.

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: _____ . *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2008.

GLEDSON, John. *Machado de Assis*. Ficção e história. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: impostura e realismo*. Uma reinterpretação de Dom Casmurro. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2004.

MARX, Karl. *O capital*. v. 1. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades/ 34, 2000.

Gêneros literários

3.1 POESIA

A LÍRICA ENGASGADA – UMA LEITURA DA HISTÓRIA EM *ALLE FRONDE DEI SALICI*, DE SALVATORE QUASIMODO

Alexandre Pilati

*Pensa na escuridão e no grande frio
Que reinam nesse vale, onde soam lamentos.*

Bertolt Brecht

Nos capítulos anteriores, refletimos sobre questões fundamentais da crítica dialética a partir de suas especificidades metodológicas e de seu alcance teórico. Agora chega o momento de nos debruçarmos sobre a maneira como a perspectiva do materialismo dialético pode orientar a leitura de poemas líricos, evidenciando as relações da situação lírica com a dinâmica da **totalidade histórica**. *Alle fronde dei salici* (“Nos ramos dos salgueiros”) é um belo poema do escritor italiano Salvatore Quasimodo.¹ A partir dele, refletiremos sobre alguns modos de ler

1 Apenas para que o leitor tenha alguma ideia a respeito do autor do texto, apresentamos estas breves linhas informativas a seu respeito: Salvatore Quasimodo, poeta italiano, nasceu em Módica, em 20 de agosto de 1901, e faleceu em Amalfi, em 14 de junho de 1968. Não produziu uma obra muito extensa, embora a qualidade literária de seus textos seja indiscutível. Entre suas obras mais significativas, estão livros de poemas: *Águas e terras* (1930); *Oboé submerso* (1932); *Erato e Apolíon* (1936); *E de repente a noite* (1942); *Dia após dia* (1947); *A vida não é sonho* (1949) e *A terra incomparável* (1958). Também foi um respeitado tradutor para o idioma italiano de obras como as de Shakespeare e de Pablo Neruda. Recebeu o Prêmio Nobel de Literatura de 1959 por “sua obra lírica, a qual, com uma chama clássica, exprimiua a trágica experiência da vida em nossos dias”, nas palavras que acompanharam a outorga do prêmio.

estético que é o poema, em uma situação de total e dinâmica interdependência. Assim, a nomenclatura e as distinções que acabamos de propor cumprem apenas a função de ajudar a verificar o funcionamento de cada um dos elementos em si, embora importe para a leitura que ora propusemos a interligação coerente de cada um deles numa perspectiva dialética.

Voltemos ao poema de Quasimodo a fim de propor uma interpretação que ajude a compreender os pressupostos que temos apresentado até aqui. *Alle fronde dei salici* é um poema curto, com apenas uma estrofe de dez versos. Normalmente, esse tipo de poesia sintética concentra-se na simples notação do instante e refere-se, com mais frequência, a um tema íntimo. Nesse caso, entretanto, o amálgama lírico intenta dar conta de uma temática bifronte: é um lamento íntimo de poeta, mas também pretende tratar de um tema distendido, a barbárie da guerra. É entre a síntese da forma e o alcance abrangente do tema que se dá uma das oposições fundamentais do poema de Quasimodo, de onde se pode verificar um centro dialético a partir do qual emanam inúmeras contradições, de que resulta o seu valor estético. Tais contradições configuram-se como sintomas do impasse histórico que o poema, como um todo coerente e autônomo, capta.

Atentemos aos elementos ostensivos de *Alle fronde dei salici* à procura de traços que possam evidenciar as contradições que habitam a forma do poema. Nesse sentido, poderíamos, por exemplo, observar a questão da métrica e a da sua relação com o ritmo. No que se refere à métrica, verificamos uma constância, que é a dos endecassílabos italianos, o que corresponde, em português, ao verso de dez sílabas.³ No que se refere ao ritmo, vemos que

3 Atualmente, no método de contagem métrica do idioma italiano (como antigamente ocorria também em português), contam-se as sílabas posteriores ao último acento tônico predominante. Em português, nos dias de hoje, a contagem efetua-se somente até o último acento tônico. No caso em questão, temos endecassílabos italianos (etimologicamente 11 sílabas), que, em verdade, pode ser um verso com 10, 11 ou 12 sílabas. Como a maioria dos

os versos, sendo denariais, apresentam uma predominância de primeira acentuação forte na sexta sílaba (v. 2, 3, 5, 6, 7, 9, 10), com variantes na quinta e na oitava sílaba (v. 1) e na sétima (v. 4 e 8). Percebe-se aí uma arquitetura rítmica importante para a compreensão da arquitetura geral do poema, que se alimenta da contradição entre o canto perfeito das líras que se suspendem nos ramos dos salgueiros e a sonoridade que expressa a barbárie da guerra.

Em termos métricos e rítmicos, verificamos que o poema ainda tenta, mesmo diante do horror do tema que se propõe a trabalhar, articular algum encantamento linguístico que é próprio do gênero. Esse encantamento, que se ensaia no esquema métrico perfeito, encontra-se fraturado pela irregularidade rítmica, como que a manifestar, de um modo muito profundo, o incômodo da voz que se deve alçar como canto alheio à barbárie exatamente para evidenciá-la de um modo dilacerado e poeticamente eficiente. Aqui cabe um breve comentário a respeito desse potencial encantatório da poesia, que pode ajudar a pensarmos melhor sobre sua capacidade de absorver de modo magmático a tensão entre subjetividade e objetividade.

Diríamos, inicialmente, que a poesia guarda ruínas de um mundo encantado, em que o canto e as artes em geral tinham uma função bem diferente daquela que assumem na **sociedade administrada** da modernidade. Em seus elementos mais básicos, o canto poético guarda traços desse mundo que já não nos é mais disponível, em que a totalidade do mundo seria mais acessível e que a relação do homem com a natureza não passava necessariamente pela **racionalização** e pela devastação. Nas malhas do encanto poético, no tartamudear da poesia, especialmente pela via de seus elementos de som e ritmo, encontramos, ao mesmo tempo,

vocábulos da língua italiana são paroxítonos (o que se conhece por termos "graves", com acento na penúltima sílaba), o endecasílabo italiano é a designação para um verso de 10 sílabas, desde que a última palavra seja efetivamente grave, tendo-se em conta a atonicidade de suas sílabas finais.

poesia dentro dessa perspectiva. Fazemos a leitura do poema com atenção, primeiro no original em italiano e depois em português, procurando observar continuidades e desvios entre as duas versões:

Alle fronde dei salici

*E come potevano noi cantare
con il piede straniero sopra il cuore,
fra i morti abbandonati nelle piazze
sull'erba dura ghiaccio, al lamento
d'agnello dei fanciulli, all'urlo nero
della madre che andava incontro al figlio
crocifisso sul palo del telegrafo?
Alle fronde dei salici, per voto,
anche le nostre cetre erano appese,
oscillavano lievi al triste vento.*

Nos ramos dos salgueiros

E como nós podíamos cantar
com o pé estrangeiro no coração,
entre os mortos largados pelas praças
sobre a geada doída, ao grito
caprino dos guris, ao negro berro
da mãe que caminhava até o filho
feito Cristo no poste de telégrafo?
Nos ramos dos salgueiros, como ex-votos,
nossas liras também se suspenderam
oscilando leves num triste vento.

(Tradução de Alexandre Pilati)

Trata-se de um poema escrito no início da década de 1940 que, como se pode perceber, apresenta uma referência clara à situação de guerra em que se encontrava a Europa como um todo e, de modo particular, a Itália,² país de Salvatore Quasimodo. Investigar a historicidade do poema por seu caráter de documento da experiência humana diante dos horrores da guerra é uma das formas de relacionar o texto de Quasimodo com a história. Interessa-nos aqui, todavia, como temos visto nos capítulos anteriores, um tipo de historicidade que vai além do documento, embora também, de algum modo, o englobe. Para isso, será necessário considerar o texto em suas especificidades formais, procurando refletir ordenadamente sobre seus elementos materiais.

Ler um poema com a intenção de investigar sua historicidade exige assumir como pressuposto o fato de que, devido ao peculiar

2 Em 1943, a Itália encontrava-se dividida em duas partes: na meridional, restaurava-se a monarquia, sob o reinado de Vittorio Emanuele III. Na parte centro-setentrional, ocupada pelos alemães, Benito Mussolini havia criado a República Social Italiana. De setembro de 1943 a abril de 1945, o exército de libertação conduz uma luta feroz contra os alemães e os fascistas, os quais responderam com prisões, deportações e verdadeiros massacres. É nesse contexto referencial imediato que surge o poema que agora estamos estudando.

desenvolvimento do gênero lírico na modernidade, a poesia precisa ser outra em relação ao mundo, precisamente para retornar ao mundo. Nesse sentido é que um poema se estabelece, primeiramente, como uma arquitetura verbal autônoma, que condensa de modo radical a experiência histórica de seu tempo, a qual está inexoravelmente emaranhada nos recursos que o poeta escolhe para compor o texto. Não há como, na leitura de um poema, o leitor tangenciar as palavras. Por um lado, a verdade histórica da lírica, sua maneira de assumir uma consciência da história e exibi-la, desse modo, começa a aparecer para quem se debruça sobre o texto exatamente no incontornável dessa forma de alta condensação. Da mesma maneira, por outro lado, a dinâmica histórica é também incontornável na leitura de um texto qualquer, uma vez que esse é sempre resultado da **redução estrutural** do movimento experiencial do humano inserido na dinâmica social de seu tempo. Portanto, diríamos que o real da poesia está em sua autonomia, em suas próprias leis; tanto mais consciente ela será da história quanto mais essas leis estiverem exibidas, sob o prisma crítico de questionamento do autor acerca de seu próprio ofício, que é o de criar “autonomia” por meio das palavras ordenadas segundo a tradição consolidada do gênero, performatizando um abandono do mundo que, na verdade, é um reencontro com a densidade daquilo que põe este mesmo mundo em movimento.

Por isso, acreditamos que a leitura crítica da **lírica moderna** precisa dar conta da dinâmica que o poema estabelece entre seus planos mais ostensivos e mais intensivos. Entre os planos mais ostensivos, poderíamos citar, por exemplo, os planos estrófico, métrico, rítmico, sonoro, sintático e imagético. Chamariamos de intensivos planos que estão ligados à maneira como o leitor percebe o comportamento da voz que fala: a posição do eu lírico na situação elocutória, a tonalidade da sua voz, os sentimentos dominantes, a relação da linguagem do poema com a tradição poética etc. É claro que todos esses planos interagem, no todo

estético que é o poema, em uma situação de total e dinâmica interdependência. Assim, a nomenclatura e as distinções que acabamos de propor cumprem apenas a função de ajudar a verificar o funcionamento de cada um dos elementos em si, embora importe para a leitura que ora propusemos a interligação coerente de cada um deles numa perspectiva dialética.

Voltemos ao poema de Quasimodo a fim de propor uma interpretação que ajude a compreender os pressupostos que temos apresentado até aqui. *Alle fronde dei salici* é um poema curto, com apenas uma estrofe de dez versos. Normalmente, esse tipo de poesia sintética concentra-se na simples notação do instante e refere-se, com mais frequência, a um tema íntimo. Nesse caso, entretanto, o amálgama lírico intenta dar conta de uma temática bifronte: é um lamento íntimo de poeta, mas também pretende tratar de um tema distendido, a barbárie da guerra. É entre a síntese da forma e o alcance abrangente do tema que se dá uma das oposições fundamentais do poema de Quasimodo, de onde se pode verificar um centro dialético a partir do qual emanam inúmeras contradições, de que resulta o seu valor estético. Tais contradições configuram-se como sintomas do impasse histórico que o poema, como um todo coerente e autônomo, capta.

Atentemos aos elementos ostensivos de *Alle fronde dei salici* à procura de traços que possam evidenciar as contradições que habitam a forma do poema. Nesse sentido, poderíamos, por exemplo, observar a questão da métrica e a da sua relação com o ritmo. No que se refere à métrica, verificamos uma constância, que é a dos endecassílabos italianos, o que corresponde, em português, ao verso de dez sílabas.³ No que se refere ao ritmo, vemos que

3 Atualmente, no método de contagem métrica do idioma italiano (como antigamente ocorria também em português), contam-se as sílabas posteriores ao último acento tônico predominante. Em português, nos dias de hoje, a contagem efetua-se somente até o último acento tônico. No caso em questão, temos endecassílabos italianos (etimologicamente 11 sílabas), que, em verdade, pode ser um verso com 10, 11 ou 12 sílabas. Como a maioria dos

os versos, sendo denariais, apresentam uma predominância de primeira acentuação forte na sexta sílaba (v. 2, 3, 5, 6, 7, 9, 10), com variantes na quinta e na oitava sílaba (v. 1) e na sétima (v. 4 e 8). Percebe-se aí uma arquitetura rítmica importante para a compreensão da arquitetura geral do poema, que se alimenta da contradição entre o canto perfeito das líras que se suspendem nos ramos dos salgueiros e a sonoridade que expressa a barbárie da guerra.

Em termos métricos e rítmicos, verificamos que o poema ainda tenta, mesmo diante do horror do tema que se propõe a trabalhar, articular algum encantamento linguístico que é próprio do gênero. Esse encantamento, que se ensaia no esquema métrico perfeito, encontra-se fraturado pela irregularidade rítmica, como que a manifestar, de um modo muito profundo, o incômodo da voz que se deve alçar como canto alheio à barbárie exatamente para evidenciá-la de um modo dilacerado e poeticamente eficiente. Aqui cabe um breve comentário a respeito desse potencial encantatório da poesia, que pode ajudar a pensarmos melhor sobre sua capacidade de absorver de modo magmático a tensão entre subjetividade e objetividade.

Diríamos, inicialmente, que a poesia guarda ruínas de um mundo encantado, em que o canto e as artes em geral tinham uma função bem diferente daquela que assumem na **sociedade administrada** da modernidade. Em seus elementos mais básicos, o canto poético guarda traços desse mundo que já não nos é mais disponível, em que a totalidade do mundo seria mais acessível e que a relação do homem com a natureza não passava necessariamente pela **racionalização** e pela devastação. Nas malhas do encanto poético, no tartamudear da poesia, especialmente pela via de seus elementos de som e ritmo, encontramos, ao mesmo tempo,

vocábulos da língua italiana são paroxítonos (o que se conhece por termos “graves”, com acento na penúltima sílaba), o endecasílabo italiano é a designação para um verso de 10 sílabas, desde que a última palavra seja efetivamente grave, tendo-se em conta a atonicidade de suas sílabas finais.

rastros de sonho e desencanto, nostalgia e **utopia**. Isso ocorre, pois o desejo de outro mundo se afirma, exatamente, pela realização formal de uma impossibilidade de retorno, visto que as técnicas empregadas na construção do sonho utópico de retorno a um mundo que diríamos mais essencial ou mais integrado já são as mais especializadas entre aquelas que formam o mundo administrado. Sob essa perspectiva, é plausível considerar que a poesia guarda cicatrizes da separação arte-vida. São elementos vitais, providencialmente indóceis da vida, que guiam a mais íntima organização formal do poema. Por outro lado, é importante ressaltar que o poema é, também, agente do esclarecimento, se lembrarmos, com Adorno, que o mito, de que a poesia é um dos principais veículos, já é também esclarecimento.

Por isso, pode-se considerar que a poesia é o gênero em que a literatura está mais abandonada à constatação (e à autorreflexão acerca) da condição reificada de toda arte. Logo, essa análise do ritmo e da métrica é fundamental, uma vez que são esses elementos que amparam o poema, dando-lhe uma ossatura que capta tanto aspectos do mundo que diríamos natural (irremediavelmente perdido) quanto do mundo social (que impacta o canto com a condição reificada do objeto de arte).

Utilizado com a função de exprimir impasses, como é o caso que temos nas mãos, o ritmo certamente comunica uma realidade profunda da existência. Por isso, não deve ser desprezado numa leitura **materialista** do poema lírico. Também no ritmo e em sua relação com a métrica estão as marcas do trabalho do poeta, que são aquelas que nos interessam na leitura, como já vimos, de um poema lírico. Por agora, portanto, fiquemos com essa primeira conclusão a respeito do ritmo do poema e de sua métrica: em *Alle fronde dei salici*, o poeta trabalha no sentido de refazer, nesse nível, o encanto da tradição poética da tonalidade sedutora da lira que, ainda suspensa, perpetua-se pela harmonização de suas

formas mais elementares. Ritmo e métrica, portanto, fazem parte dos impasses entre arte e barbárie, utopia e coisificação, que mais adiante discutiremos nesta análise.

Há que se considerar ainda, como parte desse impasse, a camada sonora do poema, que está ligada ao ritmo, mas que pode ser observada também sob outro viés. A sonoridade de um texto lírico pode ser evidentemente regular, ordenada de modo ostensivo a fim de se exibir como conjunto de sons deliberadamente arranjado para criar um efeito de sentido. Contudo, ela também pode ser construída de tal forma que se apresente discretamente ao leitor, como num arranjo que, por pouco, não se diferencia da prosa. No caso de *Alle fronde dei salici*, conforme se pode perceber, predominam, na primeira parte, que se concentra na frase interrogativa, sonoridades vocálicas tônicas, com zona de articulação média, tais como os sons do “a” e do “i” (“cantare”, “abbandonati”, “figlio”, “crocifisso”). Essa sonoridade “aberta” encontra-se articulada a sonoridades que podem ser qualificadas como “escuras”, representadas pelas vogais átonas e anteriores, tais como “u” e “o” (“cuore”, “urlo”, “nero”). Assim articuladas, essas sonoridades ajudam a compor o quadro sonoro da barbárie representada nos sete primeiros versos. Digamos que ela exprima a música bárbara da história presente, diante da qual se elevará o tímido canto das líras suspensas. É nos três versos finais que esse canto tímido se formatará, sob uma sonoridade fechada, recolhida, em tom menor, com predominância para as sons do “e” e de algumas nasalizações (como vemos arranjado de modo magistral em: “anche le nostre cetre erano appese”).

A respeito da análise da camada rítmica e sonora que até aqui fizemos, cumpre ainda fazer duas observações. A primeira é a de que nem sempre a análise dessa camada nos faz chegar a resultados significativos na observação das potencialidades estéticas totais de um poema. Nesse caso, parece claro que se trata

de um poema absolutamente rítmico e sonoro, que toma essas duas ordens, inclusive, como elementos articulados fortemente às imagens que apresenta. É do contraste entre o ritmo e a sonoridade dos gritos das praças diante da barbárie da guerra e o ritmo e a sonoridade do quase silêncio da reflexão íntima do poeta que extraímos o melhor rendimento da leitura do poema. Ritmo e som, em *Alle fronde dei salici*, são mais do que mera convenção em que as imagens se apoiam, mas se caracterizam como conteúdo altamente condensado, configurando-se como elementos muito expressivos para sua composição estética. Ainda outra observação que devemos fazer refere-se ao fato de que a análise, até aqui, concentrou-se na versão original do texto, em italiano. A tradução para a língua portuguesa certamente altera esses dados e, por isso, aqui sugerimos que o leitor tente estabelecer uma leitura contrastiva entre os traços rítmicos e sonoros de uma e outra versão do poema, como forma de exercício.

Outro aspecto do poema sobre o qual podemos nos debruçar é o sintático. A sintaxe engloba, entre outras coisas, mecanismos de ordenação das frases, como, por exemplo, a ordem dos constituintes e também a natureza dos enunciados: se são declarativos, interrogativos etc. No caso do poema *Alle fronde dei salici*, tanto a ordem dos constituintes quanto a natureza das frases podem ser consideradas como elementos que contribuem para a expressão estética das contradições movimentadas pela situação lírica de impasse que o poema presentifica. Primeiro, é curioso que o poema se articule em apenas dois períodos, que se estendem pelos dez versos que o compõem. Observando-os atentamente, notamos um desequilíbrio entre a extensão das duas frases que compõem o poema. A primeira, de natureza interrogativa, estende-se pelos sete versos iniciais. A segunda, declarativa, ocupa apenas os três versos finais. Num poema curto como esse, podemos dizer que essa diferença estrutural é absolutamente relevante. A questão tem ainda mais força

se consideramos que a primeira frase organiza-se com uma abundância de adjuntos adverbiais de modo apostos ao núcleo da pergunta, que se restringe ao primeiro verso: “*E come potevano noi cantare*”. Ao todo são quatro expressões modais ligadas ao questionamento central acerca do canto, as quais se estendem pelos versos 2 a 7, cada uma iniciada por uma conjunção distinta: “*con*” (v. 2), “*fra*” (v. 3), “*al*” (v. 4) e “*allo*”(v. 5). Além disso, há outras expressões adverbiais, subordinadas a essas mesmas expressões modais a que acabamos de nos referir, o que cria uma sensação de desorientação na leitura, que poderá ser interpretada como reflexo da desorientação do próprio autor da pergunta. A abundância de adjuntos faz com que haja uma inversão sintático-semântica no texto: o que é acessório torna-se essencial, escamoteando o tema central da pergunta, que é o impasse “cantar/calar”, o qual fica esquecido no primeiro verso do poema, apagado pelos sons e imagens terríveis que o modalizam. Há também que considerar, no tocante à sintaxe do texto, a forma como a frase interrogativa (os sete primeiros versos) transforma-se em uma espécie de declaração de horrores, enquanto a frase declarativa (os três últimos versos) torna-se uma interrogação sobre a viabilidade do canto ou sobre a vitória do silêncio sobre o canto. Enquanto a tonalidade de afirmação dos primeiros versos é a nota dominante, a indecisão e a tibieza da fala, na segunda frase, traduzem indecisão. Essas observações nos levam a perceber como as contradições estão ativadas em chave dialética no poema de Quasimodo, nos diversos planos de sua constituição. É nessa chave que podemos pensar na forma poética como uma equação da lógica histórica, que ajuda entrever peculiaridades dessa mesma lógica. A partir da contradição entre o horror e o refinamento, a voz do poema se apresenta nesse texto, quase como a representação tensa de um engasgo lírico, de um “antiacontecimento” que traz em suas tramas o correr da história da civilização ocidental.

Outro plano do poema em que podemos observar o movimento de contradições a que nos temos referido até aqui é o das imagens. Podemos considerar imagens os elementos que intensificam a literariedade de um texto, por meio dos quais, estabelece-se uma espécie de transferência de sentido das palavras. Dessa forma, é possível considerar que, em um poema lírico, as imagens estão criadas devido a um sentido novo que elas adquirem, porque o sentido geral do texto estende-se por cada uma das suas unidades expressivas. Daí decorre o fato de as palavras em um poema estarem predominantemente empregadas em sentido figurado ou (quando isso não ocorre) em função de uma figuração total, que é o próprio poema. Na base desses processos estão, como sabemos, os potenciais metonímicos e metafóricos da palavra, que garantem a possibilidade ao poema de um horizonte de leitura que engloba imagens ou conjunções de imagens, como, por exemplo, ocorre na criação de procedimentos simbólicos e alegóricos. As imagens, pois, são o resultado de uma operação de modificação semântica posta em movimento pela situação poética e que pode pressupor elementos tais como a semelhança, a comparação subjetiva, a abstração, a transposição, a formação de uma nova realidade de sentido com carga simbólica. A característica central da poesia moderna é que ela exhibe esse potencial de imagens em uma velocidade de acumulação de significados quase infinita. Se admitirmos que essa poesia tem alguma verdade a nos comunicar, é por meio das imagens associadas aos fundamentos do poema (metro, ritmo, som) que devemos persegui-la. Isso porque o trabalho de transfiguração da realidade no gênero lírico comunica a relação do homem com o mundo, preenchendo esse mesmo mundo, que também pertence ao leitor, com falas que não estão disponíveis no dia a dia. Sob esse prisma, a poesia é uma voz insólita; e no insólito do poema está sua mais sólida notícia de história.

Observemos, então, apenas algumas das imagens centrais de *Alle fronde dei salici*, para que possamos verificar em que medida elas contribuem para o reconhecimento das tensões dialéticas que são o motor histórico deste texto. Tomando novamente a divisão sintática que o poema apresenta, veremos que seu primeiro período culmina com uma imagem fortíssima, que é a do homem que foi crucificado no poste de telégrafo. Trata-se, entretanto, de uma espécie de organização imagética em gradação, que começa com a fortíssima metáfora do “pé estrangeiro no coração”, denotando a violência da ocupação da Itália pelas tropas alemãs. Note-se que o coração não é apenas o símbolo do órgão vital do ser humano, mas também o órgão vital do próprio poeta, de onde emana o mais sincero canto, aliás, não será demasiado reiterar: canto sobre o qual a questão do poema é feita. Notamos desde já, portanto, uma imbricação entre violência e canto, condensada de modo radical e tenso nesse conjunto de imagens que assumiremos como gradativo. O coração se liga aos corpos possivelmente pisoteados nas praças pelas tropas de ocupação; corpos a que o poeta ainda quer atribuir algum sentimento, pois estão estendidos sobre o chão gelado das praças. É a dor do eu lírico que se transfere para a dor do gelo nos corpos que se estendem pela praça, como estátuas ou ex-votos da barbárie operada pela guerra. A impossibilidade de os mortos gritarem faz com que o poeta organize a próxima imagem com um conteúdo sonoro animalizado. Os pequenos são os que gritam; e gritam como cordeiros imolados. O grito dos meninos é somado ao grito da mãe que busca o filho, numa espécie de coro tétrico que se impõe sobre a voz do poeta, fazendo com que ele se cale. A gradação das imagens, que aqui tentamos mostrar, portanto, tem como princípio ordenador o caminhar de um silêncio a outro: o do coração calado pelo pé estrangeiro ao do corpo do homem morto como Cristo no poste de telégrafo.

Como esperamos ter conseguido mostrar, as imagens da guerra apresentam-se no poema de Quasimodo transfiguradas no impasse que advém do canto que se faz num ambiente em que ele já não é possível. Não estamos diante de um documento que retrata apenas cenas horríveis da guerra. As cenas transfiguradas pelo poeta estão aqui a serviço de documentar uma lógica maior, a da situação aporética da própria utopia civilizatória. Seria a arte capaz de dar conta da experiência do humano nos limites da civilização ocidental? Essa é uma das formas segundo as quais podemos refazer o “ensaio de pergunta” do primeiro verso em chave interpretativa.

A frase final não expressa uma resposta à primeira pergunta nem é uma suspensão total do canto. Há um termo chave, nessa segunda parte do poema, que não carrega, a rigor, nenhuma carga metafórica, mas faz pensarmos todo o poema num movimento de coerência. Trata-se da palavra “também” (*anche* em italiano), que liga a imagem das líras penduradas oscilando levemente ao vento à imagem do homem feito Cristo no poste de telégrafo. Assim, a palavra “também”, que é conhecida nos manuais dos gramáticos como “expressão denotativa”, completamente coadjuvante na língua comum, ganha, no poema em questão, pela via da transfiguração poética, uma função decisiva para a interpretação que, até aqui, temos nos esforçado por realizar. É ela que estabelece a ligação entre o puro horror e o puro canto, ambos postos em evidência pelo “engasgo lírico” formalizado nas tensões dialéticas do poema. Um engasgo que faz recordar a célebre passagem das teses “Sobre o conceito de História”, de Walter Benjamin. O poeta se afoga, por um lado, com a abundância de tradição que tem à sua disposição para elaborar o poema e, por outro, com a barbárie da guerra. É aí, nesse “engasgo lírico”, a partir do qual o poema faz vibrar um sem número de contradições dialéticas, que se encontra o caráter testemunhal das obras de

arte/barbárie. Diz-nos Walter Benjamin (1987, p. 229): “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento de barbárie”. É a situação de impasse que se esbate com a potencial fluência do canto que se configura como aspecto decisivo desse caráter testemunhal (e não documental!) da obra de arte. É a articulação dos elementos líricos em função desse impasse que abre a consciência histórica que lateja em cada um desses elementos e também em suas dinâmicas relações.

Estamos nos encaminhando para o desfecho da leitura de “*Alle fronde dei salici*”. Falamos até aqui de aspectos mais ostensivos, tais como o ritmo, a sonoridade, a métrica, a sintaxe, que formam o fundamento de tensões dialéticas do poema. Abordamos também aspectos mais intensivos, que têm a ver com a organização das imagens e a posição de “engasgo” do eu lírico, que comanda a articulação delas num todo estético coerente e representativo da dinâmica histórica. Talvez caibam ainda mais algumas palavras sobre outro aspecto a que nos referimos antes e que integra esse conjunto de planos intensivos do poema: a relação da linguagem lírica com a tradição poética. Na poesia, talvez de maneira mais decisiva que em outros gêneros, podemos verificar uma acumulação violentíssima do aparato literário buscado à tradição. Antigas eras, contradições insolúveis, problemas graves da história, a cicatriz da separação arte-vida, tudo isso está condensado nos mecanismos que o poeta elege para erigir o seu poema. Por mais suave que seja o texto, ali está condensada a violência do processo de racionalização do mundo. Essa violência reside nos traços mais essenciais do gênero lírico, guardada que está nas tramas dos mecanismos poéticos de que cada poema é, na verdade, a última etapa. Assim, todo poema é um estoque de ruínas de um longuíssimo processo de acumulação. Esse é um dos elos mais profundos entre a linguagem da poesia e a dimensão da história que, a sua maneira, cada novo

poema revisita, por meio do trabalho que o poeta apreende e expõe em sua execução poética. A execução de um novo poema recoloca ao leitor o problema da frágil autonomia da poesia, suas camadas de censura e autonomização, as quais se deixam entrever no trabalho que o poeta estabelece com os mecanismos buscados junto à tradição poética. Nos rastros desse trabalho está o gesto humano, que move a história e, de algum modo, resiste à racionalização irrestrita. As formas que daí resultam assombram por sua potência reificada. Assim podemos ver, portanto, uma decisiva ligação da poesia com o processo de **reificação** que caracteriza a modernidade capitalista. A cada vez que um poema novo é criado pelo trabalho do poeta que se debruça sobre a tradição poética, repete-se o movimento reificador, sob um modo especialmente crítico, uma vez que a lírica é a execução de um projeto reificador que, por suas especificidades, termina por dar a ver em suas fissuras a própria reificação. Esse é, como temos visto até aqui, um aspecto decisivo para a análise do que temos chamado de consciência histórica da lírica.

Retomando o poema de Salvatore Quasimodo, diríamos que a crítica tem sublinhado exaustivamente e de modo quase unânime o fato de que o livro a que *Alle fronde dei salici* pertence, *Giorno dopo giorno (Dia após dia)*, marca uma mudança na forma segundo a qual o poeta escreve seus textos. Gilberto Finzi, responsável pela “Introdução” à *Poesia completa* de Quasimodo, publicada pela editora italiana Mondadori, lembra que a poética desse livro foi recebida por alguns críticos da época como uma traição à poesia pura e difícil do hermetismo, que fora sua marca nos anos anteriores, em favor de uma lírica pautada pela simplificação do léxico, cujo objetivo central era participar, comunicativamente, do combate ao genocídio e às atrocidades do nazismo. Nesse sentido, para a maior parte dos críticos de Quasimodo, a suspensão das líras nos ramos salgueiros seria uma

suspensão do canto artístico, que deveria ser substituído por um canto, por assim dizer, empenhado. Entretanto, basta uma leitura como a que fizemos de *Alle fronde dei salici* para percebermos que tal dicotomia não existe ou, pelo menos, não é assim tão decisiva, uma vez que o poema testemunha uma situação de impasse muito mais do que uma luta verbal contra a opressão alemã. Basta lembrarmos que o poema assume também um forte peso de hermetismo e da tradição da lírica dita pura, o que, ao contrário do que se poderia imaginar, aumenta seu alcance estético e também de intromissão nos nervos da totalidade da história.

Um crítico contemporâneo de Salvatore Quasimodo, Giulio Vallese, escreve, em 1947, numa apresentação de sua poesia dirigida ao leitor comum, que a obra do italiano é feita de resíduos: neoclássicos, sáficos, cristãos. Trata-se de uma poética de exibição de ruínas do processo de acumulação que é a tradição literária ocidental. Poucos autores italianos de seu tempo carregaram e trabalharam de forma tão competente com os elementos que pertencem a isso que se poderia chamar de legado estético da civilização ocidental. Quasimodo não apenas escreve poemas, mas os escreve chamando ostensivamente a atenção do leitor para essa dimensão de recuperação de inserção poético-genealógica num passado literário. Luiz Costa Lima, ao tratar da polêmica que envolve a distinção que a crítica literária costuma fazer entre uma “fase esotérica” e uma “fase engajada” da poesia de Quasimodo, afirma que seus procedimentos poéticos apresentam, na verdade, um denso comentário à experiência de dois mundos: o da antiguidade e o da modernidade. Para Costa Lima, as obras do poeta italiano relacionam-se com o primeiro romantismo alemão, especialmente no contraste entre as características da poesia e da experiência humana do mundo antigo e as da poesia e da experiência humana do mundo moderno. Segundo ele, é

possível tomar a poesia de Quasimodo como representativa da vivência profunda de descontinuidade histórica. Em suas palavras:

A razão da descontinuidade estaria em que o homem e a obra antigas formavam uma grande individualidade, ao passo que, para os modernos, restaria a alternativa de ou vir a ver uma outra integralidade viva ou sujeitar-se ao singular disperso. (Lima, 2002, p. 258).

Para retomarmos nosso argumento a respeito do “engasgo” lírico, que é o verdadeiro motor histórico da lírica de Quasimodo, diríamos que ele tem a ver com essa tensão entre integralidade perdida no passado e dispersão vivenciada no presente. Daquela integralidade perdida, restam apenas as ruínas em forma de tradição poética com que o poeta trabalha. Ruínas que, por sua vez, pelo mesmo exercício poético, são postas a serviço da exposição mais radical da dispersão e do isolamento do mundo moderno. Em *Alle fronde dei salici*, a situação lírica que tensiona uma linguagem escorreita e vernácula, relacionando-a a elementos de uma tradição cristã quase ritualística ao observar a barbárie da ocupação nazista, acentua que seu conteúdo profundo é historicamente mais amplo do que um documento figurativo a respeito da guerra. Trata-se de um poema que refaz o dilaceramento da subjetividade diante de um mundo pautado pelo isolamento, pela solidão, pela dispersão que caracterizam a experiência da modernidade, da qual a guerra vivenciada no tempo presente do poeta é um dos momentos apicais. Todas as personagens citadas no poema irmanam-se poeticamente pelo “selo comum da solidão do desespero”, para lembrar novamente as palavras de Costa Lima (2002, p. 262).

Vejam, então, o funcionamento dos elementos da tradição cristã no todo do poema, segundo essa perspectiva da tensão dialética entre mundo da dispersão e mundo da integração.

Deste, como já dissemos, chegam-nos ruínas, trabalhadas pelo poeta, no traçado de imagens que o poema impõe à nossa visão. Estas imagens são, não será demais lembrar: a mãe (Maria) que corre ao encontro do filho crucificado (Jesus); os cordeiros aludidos pelo grito animalizado dos meninos sacrificados; o próprio suspender das líras como ex-votos, o que remete ao salmo bíblico de número 137. São todos elementos de um mundo encantado perdido irremediavelmente no tempo, onde o sagrado e o mito quiçá ainda tivessem o poder de integrar o homem com uma experiência de totalidade. Um tempo cujas ruínas estéticas recuperam-se e são tensionadas com a barbaria e o **desencantamento** presentes. O próprio Quasimodo, falando sobre o poema, lembra dois fatos que acentuam a dicotomia entre o mundo integrado, em que o canto cumpre uma importante função, e o mundo dilacerado. Diz ele que o poema

nasce de uma lembrança de um salmo da Bíblia, precisamente o 137º, que fala do povo hebreu, tornado escravo em Babilônia. É uma referência cultural. O poeta não canta, eu digo no primeiro verso; e isso diziam os hebreus porque o canto é a revelação mais profunda do sentimento do homem. “Ao grito/caprino dos guris”, deste extermínio não se poupou nem mesmo a infância. Basta recordar o episódio de Marzabotto onde foram fuzilados 1.800 italianos. Entre estes, estavam também meninos de dois anos. (Quasimodo, 2006, tradução nossa).

Nesse poema, portanto, é evidente a exposição de temas, imagens e modos de cantar buscados junto à tradição cristã. Esses elementos estão armados na tela espaço-temporal simbólica da modernidade: o cenário da II Guerra Mundial na Itália. É desse contraste que podemos extrair o grande alcance histórico e estético de *Alle fronde dei salici*. Sua densidade estética advém do trabalho do poema com elementos de uma linguagem nova, clara

e moderna, por assim dizer, construída, no entanto, com base em técnicas que remetem a um hermetismo que, por sua vez, é constituído por resíduos de linguagem representativa de um mundo em que a racionalização pretensamente não conseguia abarcar a totalidade das relações humanas, impingindo-lhes o estigma da fragmentação, do isolamento e da barbárie. O poema é, como já vimos, montado sobre um estoque de contradições em movimento, em que a contradição entre a tonalidade corrente do idioma italiano que o poeta emprega atrita com alguns significados simbólicos e algumas metáforas que põem a perigo essa mesma fluência vernacular. Tudo isso, como dissemos até aqui de diferentes maneiras, formaliza o impasse histórico que é escrever poesia num mundo de isolamento e que, no caso em análise, está estruturado nesse sentimento de “engasgo lírico” que Quasimodo sabe tão bem dar a ver.

Com esta leitura de *Alle fronde dei salici*, esperamos ter mostrado como a crítica dialética, com seus métodos e procedimentos específicos, pode nos ajudar a estudar a lírica sob um prisma histórico. Por esse viés, a poesia não se revela como histórica por seus elementos temáticos ou de referência documental. A consciência histórica de um poema, segundo o que tentamos mostrar nesta seção, parece residir exatamente na maneira como sua linguagem condensa traços básicos da experiência histórica e coloca-os em movimento por meio de tensões dialéticas que reverberam em cada um dos planos de fatura do poema.

Podemos concluir, a partir de tudo que dissemos anteriormente, que a poesia, em vários sentidos, é civilizadora e bárbara, e esse é um aspecto decisivo da sua consciência histórica, uma vez que o processo humanizador (como também vimos no poema de Quasimodo) não pode ser lido

sem o conjunto que forma com o processo de violência. Se a poesia carrega alguma verdade, ela tem a ver com captação da lógica da totalidade histórica e não com testemunho referencial ou confissão individual. A resistência da poesia ao mundo da reificação (esse o seu gesto mais historicizado) está nas cicatrizes que ela guarda das dificuldades de dar formulação lírica ao processo de barbárie, racionalização e **fetichismo**. Quando o poeta escreve, ele exhibe essas dificuldades exibindo seu próprio trabalho poético. O poema, se se realiza, aprisiona o desejo de não ser poema, de não fazer parte do repertório de dominação que está no avanço do **esclarecimento**. Querendo ser apenas poema, um texto do gênero lírico não se torna outra coisa senão a consciência histórica mais densa do próprio mundo do qual se dispôs a fugir pela via da autonomização do canto. Nas frestas desse impasse, os leitores acabam por achar também a si mesmos suspensos, “oscilando leves num triste vento”.

Referências:

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. Obras escolhidas. v. 1. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 222-232.

LIMA, Luiz Costa. Salvatore Quasimodo em português. In: *Intervenções*. São Paulo: Edusp, 2002.

QUASIMODO, Salvatore. *Giorno dopo giorno*. Tutte le poesie. Milano: Mondadori, 1994. Resenha de CARRUBBA, Biagio. Alle fronde dei salici è la lirica d'apertura contenuta nell'opera poetica *Giorno dopo giorno*. *Italialibri*. Opere, Milano, 25 abr. 2006. Disponível em: <<http://www.italialibri.net/opere/allefrondedeisalici.html>>. Acesso em: 16 jun. 2010.

OBRAS DO AUTOR:

QUASIMODO, Salvatore. *Poesias*. Seleção, tradução e notas de G. H. Cavalcanti. Rio de Janeiro: Record, 1999.

QUASIMODO, Salvatore. *Tutte le poesie*. A cura di Gilberto Finzi con uno scritto di Elio Vittorini. Milano: Mondadori, 2009.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR:

ADORNO, Theodor. Lírica e sociedade. In: *Textos escolhidos*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BERARDINELLI, Alfonso. A poesia italiana após 1945, In: *Não inventivem o romance e outros ensaios*. São Paulo: Humanitas/ Nova Alexandria, 2007.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: CosacNaify, 2007.

CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula* – Caderno de análise literária. São Paulo: Ática, 2007.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas, 2006.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: CosacNaify, 2007.

VALLESE, Giulio. Poesia di Salvatore Quasimodo. *Italica*, v. 24, n. 3, p. 238-243, set. 1947. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/476362>>. Acesso em: 16 jun. 2010.

3.2 NARRATIVA

ENTRE A CAPITULAÇÃO E A RESISTÊNCIA – *A HORA DOS RUMINANTES*, DE JOSÉ J. VEIGA

Edvaldo Bergamo

*A noite desceu. Que noite!
Já não enxergo meus irmãos.
E nem tampouco os rumores
que outrora me perturbavam.*

[...]

*Aurora,
entretanto eu te diviso, ainda tímida,
inexperiente das luzes que vais ascender
e dos bens que repartirás com todos os homens.*

Carlos Drummond de Andrade

Quais os modos de ler um texto narrativo? Certamente, há muitas maneiras, com enfoques teóricos e metodológicos variados, abrangendo tendências mais formalistas e outras em que a abordagem crítica considera relevante a questão histórica e social entranhada na obra. Nossa intenção aqui é examinar o primeiro romance de José J. Veiga (1915-1999), *A hora dos ruminantes* (1966), nos seus aspectos formais mais destacados, personagens e espaço fundamentalmente, em estreita correlação **dialética** com a dinâmica social da qual a obra se originou, pois acreditamos que o próprio texto sugere os caminhos de entrada para a sua análise e interpretação. Tais elementos formais são entendidos como componentes de uma estrutura literária que, em sua autonomia relativa, é parte constitutiva da realidade histórica objetiva, isto é, a sociedade brasileira da segunda

metade do século XX, de modo que, na forma literária, seja possível perceber o processo social. Assim, qual é o “retrato do Brasil”, especificamente da década de 1960, encontrado nos romances de um período caracterizado por uma **modernização conservadora** combatida pelos meios intelectuais e artísticos mais avançados?

Parte do romance brasileiro da segunda metade do século XX focaliza um momento histórico decisivo do período: a ditadura militar. Na configuração romanesca, está em mira o referido acontecimento com o intento de representar o processo de desagregação social orquestrado por um regime autoritário caracterizado pela violência e pela repressão. Os estudiosos das relações literatura e autoritarismo, assunto do qual tratamos, afirmam que

o autoritarismo consiste em uma caracterização de um regime político em que existe um controle da sociedade por parte do Estado, que manipula as formas de participação política e restringe a possibilidade de mobilização social; existe interesse político na cooptação dos intelectuais; a administração pública é apresentada como um bem em si mesmo, ao servir ao interesse do Estado; o setor militar desempenha um papel decisivo na manutenção da ordem. Nas formas extremas, como o totalitarismo, o regime autoritário institui um partido único e reprime com rigor manifestações de contrariedade.

[...]

O fato de o Estado agir de maneira a controlar as ações individuais, restringir as possibilidades de mudança social, sustentar códigos e valores com os quais a população é obrigada a pautar sua existência, e manipular a difusão de ideologias em favor da conservação do poder das elites, estabelece uma condição restritiva de existência. O problema da reificação, desenvolvida dentro do capitalismo industrial, é levado a

metade do século XX, de modo que, na forma literária, seja possível perceber o processo social. Assim, qual é o “retrato do Brasil”, especificamente da década de 1960, encontrado nos romances de um período caracterizado por uma **modernização conservadora** combatida pelos meios intelectuais e artísticos mais avançados?

Parte do romance brasileiro da segunda metade do século XX focaliza um momento histórico decisivo do período: a ditadura militar. Na configuração romanesca, está em mira o referido acontecimento com o intento de representar o processo de desagregação social orquestrado por um regime autoritário caracterizado pela violência e pela repressão. Os estudiosos das relações literatura e autoritarismo, assunto do qual tratamos, afirmam que

o autoritarismo consiste em uma caracterização de um regime político em que existe um controle da sociedade por parte do Estado, que manipula as formas de participação política e restringe a possibilidade de mobilização social; existe interesse político na cooptação dos intelectuais; a administração pública é apresentada como um bem em si mesmo, ao servir ao interesse do Estado; o setor militar desempenha um papel decisivo na manutenção da ordem. Nas formas extremas, como o totalitarismo, o regime autoritário institui um partido único e reprime com rigor manifestações de contrariedade.

[...]

O fato de o Estado agir de maneira a controlar as ações individuais, restringir as possibilidades de mudança social, sustentar códigos e valores com os quais a população é obrigada a pautar sua existência, e manipular a difusão de ideologias em favor da conservação do poder das elites, estabelece uma condição restritiva de existência. O problema da reificação, desenvolvida dentro do capitalismo industrial, é levado a

dimensões novas, agravadas pela ameaça de destruição coletiva. (Ginzburg; Umbach, 2000, p. 238).

Antes de chegar propriamente à obra de Veiga, que articula contexto histórico autoritário e estrutura literária alegórica, vale a pena especular um pouco mais sobre os famigerados anos de chumbo no Brasil. Estamos diante de um novo ciclo ditatorial, numa época caracterizada pelo milagre econômico, pelo arrocho político e social e pelo cerceamento da liberdade artística e de imprensa. Em face de tal conjuntura, surge como resposta indireta, pois estamos falando de arte e não de libelo ou documento histórico, uma literatura de nítida preocupação social, na década de 1960, que em tudo faz pensar numa retomada do **projeto estético** e do **projeto ideológico** herdados da década de 1930.

A hipótese ventilada é que o escopo artístico dos anos de 1930, de revalorização do realismo e de aprofundamento da questão social, deixou marcas que foram reaproveitadas e/ou reformuladas por tendências literárias posteriores relacionadas principalmente ao romance. Na segunda metade do século XX, certamente, o desenvolvimento cultural abriu novas fronteiras de exploração e novas trilhas de expansão para a literatura e a arte, em geral, e para o romance, em particular. Diante da diversidade vigorosa do gênero romanesco e da existência de inúmeras questões concernentes à realidade histórica problemática da segunda metade do século XX, é precipitado sugerir o esgotamento do projeto estético-ideológico de uma literatura de ênfase social oriundo da década de 1930, visto que acreditamos no prolongamento de tal projeto nos decênios de 1960 e 1970. Assim, defendemos que a escrita romanesca de Veiga é devedora de uma forma de interpretação do Brasil, pela via literária, instituída a partir dos anos de 1930. Os principais dilemas nacionais permanecem na narrativa de Veiga como **contradição** não superada de uma

história pátria feita de obstáculos intransponíveis, concretizados em dicotomias persistentes como o rural e o urbano, o litoral e o sertão, o regional e o universal. Mesmo pelo prisma alegórico, a obra de Veiga está pensando literariamente os impasses de uma nação que não concluiu seu processo de formação material e os despojos desse empreendimento inconcluso aparecem numa narrativa curta (o autor goiano é um excelente contista) ou longa que exprime no seu entrecho ficcional os descaminhos de um plano de modernização autoritária que, com boa dose de violência e incompreensão, perdeu seu caráter de renovação e transformação radical nos confins de um sertão inóspito e esquecido que lembra muito as paragens do cerrado goiano, historicamente tido como um lugar ermo longínquo, inacessível e refratário ao progresso.

O romance *A hora dos ruminantes* retrata, centralmente, a atmosfera de encarceramento e opressão que se instala em um pacato lugarejo interiorano chamado Manarairêma: uma pequena urbe sertaneja que, inesperadamente, torna-se uma espécie de prisão a céu aberto, que limita a circulação de seus moradores, interrompe o movimento cotidiano típico de uma cidade provinciana e põe sob controle a vida alheia. É ilustrativo, nesse sentido, o lamento de uma das personagens mais atingidas pela inesperada transformação:

– O que é que eu faço, meu pai, o que é que eu faço? Como é que eu vou sair desta *prisão*? Por que foi que eu não recuei enquanto era tempo? O que será de mim agora? Não aguento mais! Estou nas últimas! Vejo que vou acabar fazendo uma besteira (Veiga, 1993, p. 29, grifo nosso).

Os agentes dessa transformação são forasteiros misteriosos e hostis que acampam perto da pequena cidade e, a partir daí, começam a interferir na rotina de um povoado esquecido, com

o início das atividades de trabalho em que não se vê resultado, atitudes arrogantes que não se entendem, modos de ingerência na vida pacata das pessoas comuns que não se aceitam. Numa atmosfera marcada pela relutância, omissão, complacência, submissão e/ou subserviência, temos diante de nós, leitores, um cenário de ocupação e dominação, dado que tal paisagem é tomada brutalmente de assalto (estratégia militar?) por homens e animais que dominam os habitantes e subjagam a todos (*modus operandi* característico de uma história bem nossa, repleta de gestos autoritários?). Destarte, o romance de Veiga conta um enredo aparentemente de inércia e cedência, todavia, em chave alegórica, articula-se, em paralelo, um subtexto de resistência e firme oposição, com consequências ideológicas muito relevantes no plano literário e histórico.

A obra está dividida em três partes, que dizem respeito à tríplice irrupção que atormenta a vida dos moradores da pequena cidade: “A chegada”, “O dia dos cachorros” e “O dia dos bois”. Na primeira parte da narrativa, um grupo de homens enigmáticos instala-se num acampamento, sem prévio conhecimento ou permissão dos moradores, num terreno do outro lado do rio que margeia a cidade. Tratava-se da invasão de um grupo de pessoas desconhecidas, que gradativamente interferem, manipulam e alteram a rotina do lugarejo. Forasteiros que, estranhamente, vão afetando a vida dos moradores com ações que geram violência e sofrimento, mas que, ao se tornarem frequentes, são naturalizadas no cotidiano, apesar de algumas resistências pontuais, logo submetidas a uma nova ordem arbitrária, lembrando o poema do poeta russo Maiakovski que fala de um jardim invadido insolentemente e sem pronta reação, acarretando simbolicamente a destruição de um bem humano supremo: a liberdade.

À invasão da pequena cidade pelos misteriosos “homens da tapera”, inarredáveis durante toda a narrativa, seguem-se as

incursões sazonais de certos grupos de animais: cachorros e bois. Surgem e desaparecem sem qualquer explicação plausível para os habitantes.

Na segunda parte da obra, cachorros, nada dóceis, ocupam a cidade afrontando os moradores. Passado o susto inicial, os cães começam a ser reverenciados pelo povoado, numa atitude que exprime submissão e indiferença diante de uma forma de opressão desconhecida, caracterizada por uma hostilidade silenciosa e persistente. Tão rápido como chegaram os cachorros, também deixaram o povoado sem qualquer explicação ou motivação.

Na terceira parte da narrativa, destaca-se o aparecimento inesperado de bois, que tomam conta de todos os espaços da cidadezinha. Proporcional ao tamanho dos bovinos, a sensação de opressão aumenta, enclausurando as pessoas em suas casas, o que instiga o sentimento de angústia que arrebatava a população do lugarejo, num dos momentos mais altos da narrativa, quando o narrador descreve com profundidade a atmosfera agônica de um mundo aparentemente sem saída.

Ao final do romance, com o desaparecimento misterioso dos agentes de opressão e sofrimento, inclusive dos próprios “homens da tapera”, a cidade de Manarairema retoma sua rotina, modificada e amadurecida pelos episódios recentes de dominação inexplicável e violência gratuita.

Apresentamos uma visão geral do romance com o intuito de sublinhar as questões prementes apresentadas por uma voz narrativa que diz algo mais que simplesmente entreter os leitores com uma boa **fábula**, conceito utilizado no sentido dos formalistas russos. A intenção seguramente não se restringe a capturar o leitor pelo trecho atrativo, mas propor alegoricamente uma reflexão que aponta para os desafios de um determinado tempo histórico, fazendo da literatura uma forma relativa e contraditória de conhecimento do mundo que todos nós temos direito. Portanto,

podemos avançar mais na análise do romance de Veiga, destacando categorias da narrativa comprometidas com a “verdade literária” de uma obra empenhada em revelar as mazelas provocadas pelo descuido (despreparo?) com práticas sociais tidas como rotineiras e naturalizadas, acabando, num efeito inverso, por negligenciar os meios de defesa e de preservação das formas de liberdade coletiva e de autonomia individual. Falamos especificamente do tratamento estético e ideológico destinado às personagens e ao espaço, considerados por nós elementos fundamentais, nessa narrativa, para uma compreensão totalizadora da obra.

As personagens do romance, segundo Antonio Candido (1974), devem ser observadas nos seus aspectos antropomórficos e semiológicos, o que significa dizer que tanto os atributos humanos e psicológicos quanto os elementos composicionais e estruturais das personagens devem ser sopesados no exercício de leitura e análise de qualquer narrativa. Em *A hora dos ruminantes*, estão divididas em dois grandes grupos: opressores e oprimidos. Os “homens da tapera” são caracterizados pela arrogância e soberba, e os moradores do lugarejo são assinalados pelo sofrimento devido aos desmandos dos “estranhos estrangeiros”. As personagens mais representativas nessa condição são Geminiano, Amâncio e Manuel Florêncio, típicos interioranos, que são misteriosamente subjugados em suas convicções morais, ao aceitarem a submissão, mantendo-se sob o controle dos “homens da tapera”, ou melhor, “carcereiros” de uma pequena população que vive entre o mundo rural e urbano. Geminiano cede e passa a prestar serviço de carroceiro aos forasteiros (viagens repetitivas e inúteis); Amâncio torna-se prestativo em seu armazém (atitude inexplicável de um homem tido como valentão); e Manuel Florêncio, depois de muita resistência, precocemente esboçada e logo revertida, também começa a trabalhar como carpinteiro para os estranhos homens do acampamento. É possível ainda falar em algum gesto

de resistência ensaiado pelo ferreiro Apolinário, mas também em capitulação identificada na atitude de indiferença corrosiva do casal de namorados Pedrinho e Nazaré, logo cooptados pelos novatos. De qualquer modo, o que sobressai na caracterização de todas as personagens é a sensação de aprisionamento que acomete a todos, fazendo de Manarairema um espaço agrilhado que aniquila seus habitantes.

Se as personagens são essenciais para a composição narrativa, já que incorporam valores e ideias decisivos para o tipo de visão de mundo que a obra ostenta, semelhante função desempenha o enquadramento do espaço. Em consonância com outros aspectos da narrativa, a configuração do espaço, no mencionado romance, nos moldes teóricos sugeridos por Osman Lins (1976), apresenta uma incontornável conotação ideológica que indicia enclausuramento, exclusão e opressão. Entre os elementos constitutivos da narrativa de ficção, o espaço ocupa posição de destaque, pois cabe a ele situar a ação narrada, bem como contribuir para a caracterização do meio em que circula a personagem, vindo ou não a influenciá-la. Notadamente, o espaço assume importância capital numa obra de vocação realista, pois representa as virtualidades do contexto sociocultural em foco, ganhando papel destacado no desenho narrativo dos conflitos vividos pelas personagens, cujas idiossincrasias estão em estreita correlação com as implicações determinadas a partir do espaço representado.

O espaço, em *A hora dos ruminantes*, singulariza-se, principalmente, pela reprodução dicotômica de dois cenários opositivos demarcados pela existência de um rio que separa dois territórios: de um lado os “homens da tapera”, num acampamento misterioso; improvisado e inacessível, de outro, os moradores do vilarejo, enclausurados em suas casas, praças e ruas, pois estão cerceados em sua liberdade de ir e vir pelos bizarros estrangeiros

que transformam a localidade urbana em uma espécie de prisão inaudita, conforme vimos sublinhando. A pequena cidade é sitiada pelos forasteiros que a transformam num ambiente hostil, cujo clima persecutório aflige a todos do povoado. Estão cabalmente rendidos pela nova conjuntura de poder e quem esboça qualquer reação é punido ou banido da “urbe sertaneja”.

Assim, *A hora dos ruminantes* exhibe, num clima de hinterlândia, os impasses de uma ordem social sufocante que aprisiona e cerceia a liberdade de indivíduos caracterizados pela segregação e alienação. O espaço da pequena cidade enclausura seres marcados por uma violência, muitas vezes simbólica, mas que alegoriza no ambiente acanhado de um lugarejo distante, perdido e esquecido num tempo incompatível com a vida moderna, um “vasto mundo” que pode representar uma nação inteira oprimida por um regime autoritário implacável. José J. Veiga imagina uma invasão extraordinária caracterizada por acontecimentos absurdos que transtornam o cotidiano de um povoado pacato que, em decorrência de muito sofrimento e opressão, recupera a liberdade depois de conhecer o alto preço dessa perda. O funcionamento do relógio da igreja no final da narrativa é o sinal da volta à normalidade, embora já com diferença, após o término da ocupação da cidade por cachorros e bois e, principalmente, pela saída sem aviso dos “homens da tapera” daquela localidade.

Como ato de resistência política e cultural, a escrita do referido romance indicia certos impasses de uma nação sufocada por um regime político truculento, já o dissemos. José J. Veiga parece insurgir contra uma nova onda autoritária que toma conta do nosso país em conluio com um processo de modernização capitalista, que atropela e massacra os despreparados para fazer parte de uma incipiente ordem política, econômica e social dominadora, perceptível, com largueza, inclusive em sua produção contística, ressaltamos. O presente romance, vale insistir, encena

literariamente os impasses próprios do processo de formação da nação brasileira em estreita correlação com os movimentos totalitários que assombram periodicamente a vida nacional. Há movimentos dialéticos bem nítidos no andamento narrativo que lembram a intrincada questão nacional ainda em evidência: as contradições entre utopia e barbárie (anseio por liberdade num tempo de dominação estranguladora), campo e cidade (isolamento e inacessibilidade), modernização e atraso (hábitos sertanejos e provincianos que se chocam com uma nova ordem arbitrária vinda de fora), para ficarmos apenas em alguns problemas irresolutos de uma formação nacional incompleta e inconclusa, como já mencionamos alhures.

O romance de Veiga pertence a uma tendência da literatura brasileira denominada por Antonio Candido como “literatura do contra”, que surge a partir dos anos de 1960:

Contra a escrita elegante, antigo ideal castiço do País; contra a convenção realista, baseada na verossimilhança e o seu pressuposto de uma escolha dirigida pela convenção cultural; contra a lógica narrativa, isto é, a concatenação graduada das partes pela técnica da dosagem dos efeitos; finalmente contra a ordem social, sem que com isso os textos manifestem uma posição política determinada (embora a autor possa tê-la). Talvez esteja aí mais um traço dessa literatura recente: a negação implícita sem afirmação explícita da ideologia (Candido, 1987, p. 212).

Pela transfiguração do contexto histórico, o romance de Veiga em questão representa alegoricamente as estratégias de ação de movimentos totalitários enleados numa atmosfera de obscurantismo, repressão e absurdidade. Desse modo, ao construir personagens que circulam por espaços que conotam

uma reiterada atmosfera de cerceamento, *A hora dos ruminantes* repercute a atmosfera de intenso autoritarismo que a literatura de ênfase social brasileira condenou de forma recorrente, ao longo do século XX, mediante a representação contundente de um regime de força que tomou conta do cenário social brasileiro durante duas décadas, por intermédio de uma maré autoritária reincidente no Brasil, deflagrada em 1964, com o golpe militar de 31 de março, a rigor, 1º de abril: um acontecimento histórico verdadeiro, que bem poderia ter sido mentira, mas que impactou enormemente a produção artística e literária brasileira do período.

REFERÊNCIAS:

ANDRADE, Carlos Drummond de. A noite dissolve os homens. In: _____. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

GINZBURG, Jaime; UMBACH, Rosani Ketzer. Literatura e autoritarismo. In. COSSON, Rildo (Org.). *2000 palavras: as vozes das letras*. Pelotas, RS: PPG-Letras, UFPel, 2000.

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

OBRAS DO AUTOR:

VEIGA, José J. *A hora dos ruminantes*. 28. ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 1993.

3.3 MEMÓRIA, AUTOBIOGRAFIA E DIÁRIO ÍNTIMO

CAROLINA MARIA DE JESUS: ESCRITA ÍNTIMA E NARRATIVA DA VIDA¹

Germana Henriques Pereira de Sousa

Certamente, você já ouviu falar da escritora brasileira Carolina Maria de Jesus. *Best-seller* no decênio de 1960, nos últimos vinte anos, a obra da escritora foi objeto de estudos importantes, tanto no meio acadêmico quanto no meio cultural. Com efeito, Carolina Maria de Jesus, a célebre autora de *Quarto de despejo*, o diário íntimo que vendeu cerca de cem mil cópias na semana de seu lançamento pela Livraria e Editora Francisco Alves, de São Paulo, em agosto de 1960, ganhou as páginas dos jornais, as telas do cinema, os bancos da academia e as prateleiras das editoras do país.²

A obra de Carolina de Jesus, a que sempre apareceu acompanhada pelo epíteto de “escritora negra e favelada”, de fato, merece toda essa atenção, uma vez que se trata de uma obra ímpar na literatura brasileira: apesar de ter cursado apenas dois anos de escola primária em Sacramento, Minas Gerais, onde nasceu, Carolina escreveu mais de 4.500 páginas manuscritas, em 37 cadernos, recolhidos das lixeiras da grande São Paulo, onde morava a autora nos anos 40 e 50. Entre as muitas obras escritas e publicadas de Carolina, vamos nos debruçar aqui sobre seu diário

1 Esta seção tem origem em minha tese de doutoramento, defendida na UnB, em dezembro de 2004, e orientada pelo prof. Hermenegildo Bastos, bem como no artigo de minha autoria, intitulado “De Bitita a Carolina: o destino e a surpresa” (*Quadrant*, Montpellier, v. 24, p. 299-313, 2007).

2 Em 2003, o filme de Jefferson Dé sobre a vida de Carolina de Jesus ganhou o prêmio de Melhor Documentário no Festival de Gramado. Recentemente, Joel Rufino dos Santos lançou uma biografia da escritora (*Carolina Maria de Jesus – Uma escritora improvável*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010).

íntimo, cujo primeiro volume publicado, foi intitulado *Quarto de despejo*, resultado de uma edição de vinte cadernos manuscritos realizada pelo importante jornalista Audálio Dantas. Essa edição cobriu os períodos da vida de Carolina de 15 a 28 de julho de 1955 e de 2 de maio até 1º de janeiro de 1960. Em 1961, os referidos editores publicaram uma continuação dessa obra, *Casa de alvenaria*, com o propósito de dar uma resposta à sociedade: a autora que morava no quarto de despejo mudou-se para a casa de alvenaria. *Meu estranho diário* foi o terceiro volume publicado pela editora Xamã, em 1994, resultado da pesquisa de José Carlos Sebe Bom de Meilhy, especialista em história oral, da USP, e do pesquisador da Universidade de Miami, Robert Levine. *Diário de Bitita* é outra obra de Carolina de Jesus que nos interessa aqui, por se tratar de uma narrativa autobiográfica, lançada postumamente, na França, em 1980, e, no Brasil, em 1986, pela Nova Fronteira.³

Como se vê, para nos acercarmos de uma obra com essas particularidades, um grande sucesso de público escrito por uma escritora negra, que morou na favela e que cursou apenas dois anos de escola primária, devemos atentar para alguns aspectos que constituem a base de sua composição e lhe conferem organicidade. Para isso, analisaremos:

1. A **forma literária** segundo a qual é composta a obra: o **gênero do diário íntimo**, passando pelas características da **narrativa autobiográfica, memorialística e de testemunho**;
2. A linguagem literária de Carolina Maria de Jesus: perguntando-nos como uma escritora com tão pouco tempo de estudo foi capaz de escrever uma obra tão extensa?
3. A relação entre a obra da escritora e a literatura brasileira, por meio do estudo do sistema literário brasileiro.

³ Por conveniência, ao longo de nosso texto, empregaremos as siglas QD para nos referirmos à obra *Quarto de despejo*, CA para nos referirmos à *Casa de alvenaria* e MED para *Meu estranho diário*.

O ESTRANHO DIÁRIO DE CAROLINA MARIA DE JESUS

Um médico espírita revelou a Carolina:

Minha mãe queixou-se que eu chorava dia e noite. Ele disse-lhe que o meu crânio não tinha espaço suficiente para alojar os miolos, que ficavam comprimidos, e eu sentia dor de cabeça. Explicou-lhe que, até os vinte anos, eu ia viver como se estivesse sonhando, que a minha vida ia ser atabalhoada. Ela vai adorar tudo que é belo! A tua filha é poetisa; pobre Sacramento, do teu seio sai uma poetisa. E sorriu. (Jesus, 1986, p. 71).

Diário de Bitita, publicação póstuma de Carolina Maria de Jesus, traz essa revelação. Narrativa autobiográfica, foi editada pela jornalista francesa Anne Marie Métaillé em 1980. A partir do manuscrito intitulado *Minha vida*, *Diário de Bitita* lê o presente de Carolina, no momento da escrita, pelo passado. A infância pobre em Sacramento, Minas Gerais, guardava um segredo: estava escrito nas linhas do tempo que dali sairia uma poetisa. Bitita, “a negrinha”, iria se transformar na escritora Carolina Maria de Jesus.

É próprio de toda obra autobiográfica começar pelo relato da infância (Lejeune, 1996), inclusive com a revelação do apelido de criança, ocasião para o narrador-personagem buscar nas dobras do passado conteúdo para iluminar o presente. Exemplo disso são as autobiografias de Sartre, *Les mots*, e de Hobsbawn, *Tempos interessantes*. Também pode ocorrer o inverso nas memórias de autor: a narrativa confessional, autobiográfica, como o espaço de releitura da própria obra, lendo-a de “trás para frente”, caso de *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos (Bastos, 1998).

O relato autobiográfico da infância de Carolina de Jesus era para ela uma forma de encontrar no passado uma resposta para a razão de seu sucesso. No meio do turbilhão em que sua

vida se encontrava depois do lançamento de *Quarto de despejo*, o passado em Sacramento proporcionava uma pacificação interna, uma amenização do sofrimento pela memória da infância, tempo talvez mais alegre, apesar da pobreza. A visita ao passado traz, contudo, uma revelação mais importante: Carolina Maria de Jesus se tornou escritora porque isso “já estava escrito”. Ora, todos conhecemos a história que levou Carolina de favelada a *best-seller*. Por que, então, a autora quer reafirmar o destino?

Nossa hipótese é a de que Carolina queria, na verdade, ser dona de sua história e de seu sucesso e recusar, por meio disso, ter sido um objeto nas mãos dos editores. Longe de se identificar com o jogo do mercado, que entra em ação por trás de todo grande lançamento da esfera cultural, Carolina queria confirmar sua independência: “não quero ser teleguiada”, dizia. Contraditoriamente desejando e recusando o sucesso, a autora encontrou uma saída: o oráculo revelado no passado remoto de Sacramento traçou um novo arco para sua vida.

Para escapar das armadilhas do sucesso, “a surpreendente escritora favelada” das páginas da revista *O Cruzeiro*, da *Folha da Manhã*, do rádio, do programa de TV *J. Silvestre*, dos discos de samba, enfim, a autora do megassucesso *Quarto de despejo* quis revelar ao público o que só ela sabia: o ofício da escrita estava em seu destino. Portanto, essa leitura retrospectiva que faz de si mesma é seu modo de compreender a trajetória que a levou de Sacramento à favela do Canindé e depois para a fama, e desta de volta para o silêncio.

Tal relato memorialístico da infância de Carolina se contrapõe a outra história da autora, aquela que se pode ler em seus livros, mas também nas páginas de jornais e revistas; uma história que se pode ler entre Bitita e Carolina, entre o destino e a surpresa. A resolução do conflito, que podemos nomear “a favelada que virou *best-seller*”, ou ainda “o estranho diário da

escritora vira-lata”, só foi possível nas páginas da autobiografia ficcional *Diário de Bitita*. A ficção está na busca de um enredo para a sua vida, na confecção de uma trama narrativa que repete o caminho que fez do interior de Minas para São Paulo. Sua trajetória se repete na escrita da vida, escrita do destino.

O gênero autobiográfico

O gênero autobiográfico, devido a sua especificidade – o limite tênue entre real e ficcional –, sempre suscitou desconfiças por parte da crítica. Uma das grandes críticas contra o gênero diz respeito à ambiguidade de seu estatuto, o flerte constante com a realidade. Pela mesma razão, o gênero despertou, em primeira mão, o interesse de sociólogos, psicólogos, etnólogos. De acordo com Philippe Lejeune, grande especialista francês do gênero autobiográfico,

os textos autobiográficos têm como característica específica frustrar as expectativas de dois tipos de “especialistas”. Os literatos (de um certo tipo) só veem neles o “rascunho” disforme de um romance que eles lamentam; os historiadores, muitas vezes, só os veem como um “testemunho parcial”, a “despistagem” da verdade que eles buscam. (1998, p. 29, tradução nossa).

Apesar da definição problemática, a autobiografia tem de inerente ao gênero a possibilidade de expor as fraturas entre o real e o ficcional. Pergunta-se: o que é real e o que é ficcional? Qual a parte de cada um na literatura? Segundo Bella Jozef, em seu texto “(Auto)Biografia: os territórios da memória e da história”, a autobiografia supõe um duplo enfoque: “como o eu reage ao mundo e como o mundo reage ao eu”. Dessa forma, “a autobiografia sempre procurou espaço entre o discurso da

história (por seu efeito memorialístico, sua relação com um certo passado e sobretudo por sua ficção de credibilidade) e o discurso do sujeito, pelo espaço egocêntrico que parecia instaurar” (Josef, 1997, p. 221).

Lejeune distingue dois critérios para a definição do gênero, a pessoa gramatical e a identidade dos indivíduos aos quais remete a pessoa gramatical. Para responder à questão: quem fala na autobiografia?, Lejeune recorre ao linguista Benveniste. Segundo o linguista, o “eu” remete ao ato elocutório, à enunciação. Na linguagem oral, esse “eu” é facilmente identificado e define-se com relação às outras pessoas do discurso, ao “tu”, por exemplo. Assim, o “eu” teria como referente “aquele que fala” (Lejeune, 1996, p. 19). Para além dessa definição das pessoas do discurso, de Benveniste, o teórico francês acrescenta outro tipo de problema, as indagações do leitor a respeito de quem é esse “eu” que fala no texto autobiográfico. De fato, ainda que a pessoa gramatical “eu” remeta à enunciação, como ninguém pensa negar, a enunciação não é o último termo de referência: ela suscita por sua vez um problema de *identidade* [...]” (Lejeune, 1996, p. 21). Na realidade, em vez de a pessoa gramatical “eu” ter um referente vazio de conceito e de “remeter ao enunciador da instância do discurso onde figura o ‘eu’”, como quer Benveniste, de modo que cada falante possa se “servir” de seu uso, o enunciador também pode contar com outra forma de identificação – pode ser designado por um nome próprio.

A importância do nome Carolina de Jesus como autora

A questão do nome próprio com relação à identidade autoral da autobiografia e dos demais gêneros pessoais é importante. Carôlina de Jesus, autora de diários, foi, em primeiro lugar, apresentada a seu futuro público pelo repórter Audálio Dantas. Os autores autobiográficos, de modo geral, não são

[...] Eu havia comprado um ovo e 15 cruzeiros de banha no Seu Eduardo. E fritei o ovo para ver se parava as náuseas. Parou. Percebi que era fraquesa. (QD, p. 42-43).

A vida de Carolina está encerrada nesse espaço-temporalidade: buscar água, catar lixo, vender o lixo, comprar comida, fazer a comida, dar a comida aos filhos, banhar os filhos, levá-los à escola, refazer o mesmo percurso (ou um outro já definido anteriormente), lavar roupa etc., recomeçar tudo, sempre.

Alguns diários ficaram famosos devido à ligação do autor com um determinado período da história que suscita interesse, como o diário de Anne Frank. Outros são importantes, porque, esquecidos em sótãos, velhos baús e gavetas, servem hoje para resgatar vozes há muito tempo oprimidas e silenciadas. São os diários de mulheres, de escravos, de prisioneiros e outros tantos textos que interessam para a história social, uma vez que recontam a história oficial a partir de narrativas da vida privada.

O diário de Carolina, além de sua importância como testemunho, ganha a força da intencionalidade literária. A intenção literária tem a ver com a construção do texto e com a relação recíproca entre autor e texto. Não se refere, portanto, com a concretização de um desejo do autor. Assim,

Longe, portanto, de ser a projeção de um desejo do autor ou daquilo que ele queria dizer, a intenção constitui a reciprocidade entre autor (sujeito) e texto (objeto). Autor e texto não existem separadamente: o texto pressupõe um autor, o autor será sempre textual. (Bastos, 1998, p. 59).

A intencionalidade da escrita de Carolina é uma característica marcante de seu diário, pois, se de início ela tencionava publicar os outros gêneros de sua produção, é o diário

que vai chamar a atenção de Audálio Dantas. Esse fato serve de motivação para que Carolina retome a narrativa do cotidiano e transforme seu editor em personagem – Audálio é uma espécie de narratário, mas também um personagem importante nessa quase ficcionalização que Carolina faz da sua história. De certa forma, não é isso também o que Audálio faz com ela, transformá-la numa personagem – aquela da favelada escritora que saiu do lixo para o asfalto? Em QD e CA, Audálio Dantas é um organizador discursivo cuja função é construir a narrativa por meio da eliminação de repetições, da coesão dos fragmentos, do estabelecimento de um fio narrativo entre os diferentes momentos narrados por Carolina (sequências de datas, por exemplo) e da construção de um personagem.

Uma questão premente do debate sobre os gêneros pessoais é a publicação ou não de textos, como o diário íntimo, cuja primeira vocação seria o recolhimento, a atmosfera tranquilizadora da esfera privada. Há, portanto, uma enorme contradição entre um texto que se destina à esfera privada e sua divulgação pública. Essa seria uma grande diferença, segundo Lejeune, entre diário e autobiografia, já que o primeiro se destina ao segredo e o segundo à publicação. Segundo o autor, “autobiografia é escrita para ser lida” (Lejeune, 1998, p. 39). De todo modo, o mercado editorial só se interessa por um pequeno número de “relatos de vida”, em geral, “aqueles de escritores famosos, celebridades (que em geral apelam para um *nègre!*) ou testemunhos impactantes correspondentes a um tema da atualidade” (Lejeune, 1998, p. 49).⁴

4 No Brasil, é cada vez mais crescente o interesse pelas memórias, correspondências de autores, enfim, pela escrita autobiográfica de modo geral. A esse respeito, consultar o livro *Escrita de si, escrita da história*, organizado por Angela Castro Gomes (Rio de Janeiro: FGV, 2004).

A linguagem literária de Carolina Maria de Jesus

O interesse despertado pelos diários de Carolina deve-se, em nosso entender, ao deslocamento do ponto de vista de classe que seu texto opera e à linguagem fraturada. Mas não apenas. Carolina de Jesus é um produto estranhado, uma vez que não fazia parte do universo habitual das letras brasileiras, extremamente cultas, cujos escritores, na maior parte, pertenciam à classe média. Esse produto foi apropriado pela mídia, porque nele já havia um apelo nesse sentido, Carolina queria fazer sucesso.⁵ Prova disso são as inúmeras tentativas que Carolina faz para ser publicada, anteriores ao encontro com Audálio. Entretanto, a órbita da mercadoria rejeita Carolina, depois do primeiro e único sucesso de vendas. Por quê? Exatamente porque, por meio do ponto de vista de baixo e da linguagem fraturada, Carolina de Jesus problematiza a literatura e, por seu intermédio, também a sociedade, ao apresentar a tensão entre o alto e o baixo, o lixo e o livro, a figura do escritor e a favelada. O valor estético dessa obra ímpar reside, portanto, nesses aspectos.

A linguagem caroliniana, contraditoriamente feita de anacronismo literário por imitação dos poetas românticos, como Casimiro de Abreu, e do testemunho de um membro das camadas subalternas de nossa sociedade, narrado a partir do ponto de vista de baixo, não cabia nos moldes das elites. O preciosismo literário de Carolina em plenos anos 60, quando a literatura tentava se livrar do academicismo por meio de uma linguagem mais próxima do cotidiano, aliado a uma sintaxe fraturada, faz do seu texto um texto resistente (Sommer, 1994), que não se deixa subsumir a um modo de leitura tradicional. O fato é que, se a autora repete o preciosismo de forma e conteúdo de nossas

5 MEIHY, José Carlos Sebe Bom de; LEVINE, Robert (Org.). *Cinderela negra: a saga de Carolina de Jesus*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1994.

letras, ao pôr em prática seu projeto de galgar alguns degraus da escala social, é porque não lhe restou outra alternativa, já que só teve acesso às franjas do universo letrado. Acerca disso, Marisa Lajolo argumenta:

Como a poética de Carolina poderia não ser de extração parnasiana e de feição conservadora? Como fugir a uma poética na qual as palavras raras e as inversões para preservar a rima são consideradas senha de ingresso no universo letrado? Como poderia não aderir aos valores dominantes, que, aliás, são chamados de dominantes exatamente porque invadem corações e mentes? (Lajolo, 1996, p. 58).

A linguagem fraturada de Carolina deve ser entendida pelo que de fato é: a tentativa de uma pessoa das camadas subalternas de dominar os códigos da cidade letrada.

O deslocamento do ponto de vista de classe e a linguagem fraturada são dois aspectos que nos permitem aproximar Carolina de Jesus de outro escritor da favela, Paulo Lins, autor de *Cidade de Deus*. Roberto Schwarz considera esse romance como “uma aventura artística fora do comum”, “um acontecimento” (Schwarz, 1999). Com essa afirmação, destaca a novidade do feito, que estaria sobretudo no “ponto de vista interno e diferente”. Para o crítico, o valor estético do romance de Lins, ex-morador da favela que dá título ao romance, estaria na confecção de uma arte compósita que alia a explicação e a repetição como padrão narrativo. O tom pedagógico do texto seria uma característica do Naturalismo, resultado da “parceria com a enquete social”. O crítico alude à pesquisa antropológica realizada em *Cidade de Deus* por Alba Zaluar, cujo assistente era o então estudante de letras e profundo conhecedor do lugar Paulo Lins. Schwarz ainda

nota que o romance ambientado na “neofavela” Cidade de Deus alia de forma ousada a transcrição da fala popular ao repertório naturalista para formar um tecido discursivo em que não há vencedor. Chama também a atenção para a surpresa e a ousadia da linguagem, efeitos resultantes do recurso insistente e inesperado à poesia e ao lirismo:

A importância deliberada e insolente da nota lírica, que faz frente ao peso esmagador dos condicionamentos pela miséria, dá ao romance um traço distintivo, de recusa, difícil de imaginar num escritor menos inconformado. Seria interessante refletir sobre a ligação entre esse lirismo improvável e a força necessária ao deslocamento do ponto de vista de classe – de objeto de ciência a sujeito da ação – que observamos a respeito do papel da enquete social na obra. (Schwarz, 1999, p. 170).

A relação das observações do crítico sobre o romance de Lins com o inusitado da obra de Carolina de Jesus é clara: ponto de vista interno e diferente; arte compósita enquanto reunião de repetições e trama discursiva resultante da diversidade de linguagens; referência a autores clássicos da literatura; lírica, poesia, linguagem dos *faits divers* do jornal e do rádio. Enfim, o que há em Carolina que o mercado rejeita e que constitui seu valor estético, Roberto Schwarz, no emblemático ensaio sobre *Cidade de Deus*, descreve em Paulo Lins. A aproximação entre os dois escritores, entretanto, fica restrita a esses aspectos, uma vez que Schwarz salienta em Lins o lado “antimaniqueísta, antiprovidencialista, anticonvencional”, embora haja, naquele romance, quanto à mercantilização da mídia, “proximidade com a imaginação sensacionalista e comercial” (Schwarz, 1999, p. 170). Em Carolina, o apelo maniqueísta é bem mais marcado. Por outro lado, Carolina se identifica com a classe letrada, herdeira da tradição literária. É para essa classe, ademais, que ela escreve. Sua

escrita é interessada porque é um projeto de ascensão social, ainda que equivocado (Lajolo, 1996, p. 60).

**QUARTO DE DESPEJO: UM POEMA ROMÂNTICO
E AUTOBIOGRÁFICO**

Vejam um poema escrito por Carolina, no qual essa linguagem de feição romântica dá corpo ao relato de sua trajetória na literatura. Reparem que a autora de diários, na realidade, queria se identificar com a figura do poeta, mas não aquela do poeta “fidalgo, dos salões, de luvas brancas”, não, na realidade, Carolina queria ser conhecida como a “poeta dos pobres”, assim como Castro Alves foi conhecido como o “poeta dos escravos”. Vamos ao poema:

Quarto de despejo

Quando infiltrei na literatura
 Sonhava so com a ventura
 Minhalma estava chêia de hianto
 Eu não previa o pranto.
 Ao publicar o Quarto de despejo
 Concretisava assim o meu desejo.
 Que vida. Que alegria..
 E agora...Casa de alvenaria.
 Outro livro que vae circular
 As tristêsas vão duplicar.
 Os que pedem para eu auxiliar
 A concretisar os teus desejos
 penso: eu devia publicar..
 — o ‘Quarto de despejo’.

No início vêto admiração
O meu nome circulou a Nação.
Surgiu uma escritora favelada.
Chama: Carolina Maria de Jesus.
E as obras que ela produs
Deixou a humanidade habismada
No início eu fiquei confusa.
Parece que estava oclusa
Num estôjo de marfim.
Eu era solicitada
Era bajulada.
Como um querubim.

Depôis começaram a me invejar.
Dizia: você, deve dar
Os teus bens, para um assilo
Os que assim me falava
Não pensava.
Nos meus filhos.

As damas da alta sociedade.
Dizia: praticae a caridade.
Doando aos pobres agasalhos.
Mas o dinheiro da alta sociedade
Não é destinado a caridade
É para os prados, e os baralhos

E assim, eu fui desiludindo
O meu ideal regridindo
Igual um cõrpo envelheçendo.
Fui enrrugando, enrrugando...
Petalas de rosa, murchando, murchando
E... estou morrendo!

Na campa silente e fria
 Hei de repousar um dia...
 Não levo nenhuma ilusão
 Porque a escritora favelada
 Foi rosa despetalada.

Quantos espinhos em meu coração.

Dizem que sou ambiciosa
 Que não sou caridosa.
 Incluíram-me entre os usurários
 Porque não critica os industriaes
 Que tratam como animaes.
 — Os opérarios...
 (Jesus, 1996, p. 151-153)

O poema está citado dentro do diário. A narrativa do cotidiano contém, então, outros gêneros literários. E contém em dois sentidos. Em primeiro lugar, como uma reflexão sobre a escrita e, portanto, sobre a literatura. Nesse caso, trata-se de um diário de autor, constituído por um pensar o mundo, certamente, mas, sobretudo, formado a partir de uma reflexão sobre o próprio processo criador e, por isso, sobre a escrita. Em segundo lugar, o diário contém o poema porque é uma narrativa encaixante na qual o poema é citado. Por outro lado, o poema é também, e sobretudo, uma forma nova de configurar o mesmo – a autobiografia da autora. O poema e o diário se constroem como uma narrativa em abismo. O poeta do lixo é a confirmação da escritora vira-lata. O poema condensa a forma autobiográfica narrativa, mas também é autobiográfico, retrospectivo, como demonstra o seu título *Quarto de despejo*. Nessa outra forma de lembrar o passado, a autora emprega uma linguagem que, em sua contenção poética, mostra o destino do poeta do lixo.

De fato, o poeta do lixo “infiltra” na literatura. Carolina arromba uma porta, ela não é a convidada. A infiltração corrói as paredes do sistema, tanto do social quanto do literário, pela figura da escritora vira-lata. A voz lírica do poema é a da escritora favelada, cujo nome “circulou” a nação. A alusão aqui é ao número de exemplares vendidos e à circulação de seu nome e de si mesma como uma mercadoria na vida cultural brasileira. As obras que a escritora favelada “produz” deixam a humanidade “abismada”, porque representam um conflito na confluência de “escritora” e “favelada”. Quando isso ocorre, vem a “admiração”, mas, com ela, também vem uma armadilha: a escritora é enredada e presa num estojo de marfim. Desse momento em diante, o eu lírico conhece a desventura. A vida cheia de “hianto” transforma-se em inveja e tristeza. De “querubim” vira “rosa despetalada”. Sentimos aí a autocomiseração do poeta com relação a sua queda. A alta sociedade que acolhe a escritora momentaneamente, simplesmente por ela ter sido vendida como um produto que era interessante durante certo tempo consumir, exige de Carolina, entretanto, uma consciência social – doar agasalhos para os abrigos de pobres – que, no entanto, esta classe não está interessada em ter. O dinheiro dos ricos é para o lazer, “para os prados e os baralhos”, e não para corrigir injustiças, como as cometidas contra a classe operária pelos industriais. A referência aos filhos é uma forma de autopiedade com sua condição de escritora favelada.

O poeta repousa finalmente na “campa silente e fria”, outra forma de “estojos de marfim”, agora não mais como joia rara, mas como descarte. O silêncio é a morte da poesia. Repousar na campinha silente é também o destino do poeta com relação à literatura – o panteão dos poetas fidalgos desaparecidos, que figuram petrificados no repertório da literatura canonizada: nos retratos nas paredes das academias, nas listas de arquivos.

A escritora favelada Carolina de Jesus quer repousar na literatura, por isso, recorre à linguagem preciosista e à forma poética, que é também uma maneira de relatar. A linguagem de Carolina foge do senso comum, da banalização e, de certo modo, cai num anacronismo. O modelo poético representado é o do arcadismo-romantismo, com suas palavras raras, oclusas em estojos de marfim. Enquanto, nos anos 50 e 60, a poesia e a literatura brasileiras encontravam como forma de expressão uma linguagem mais colada no cotidiano, depurada dos preciosismos, Carolina de Jesus fazia o caminho inverso. Ia buscar no passado a forma e a linguagem poéticas para narrar sua “infiltração” na literatura. Ela chama para si o direito de escrever e falar o “clássico”, o que a distingue dos outros e lhe cria problemas: “Eu desêjei varios empregos. Não aceitaram-me por causa da minha linguagem poética. Por isso eu não gosto de conversar com ninguém” (MED, p. 38).

Carolina preza o clássico, porque a poesia, para ela, era obra do poeta fidalgo, de luvas brancas. E era esse poeta que ela queria alcançar. O passadismo da poesia de Carolina se contrapõe ao padrão de gosto dos anos 60 pelo fato de ir buscar a resposta para a pergunta: o que é ser poeta?

CONTEXTO HISTÓRICO: A “CENSURA BRANCA”, O FIM DO SONHO DE SER A “ESCRITORA DOS POBRES”

O golpe de 1964, segundo Meihy, toca o réquiem para as esperanças de Carolina em se firmar como escritora. Segundo o historiador, “coerente com o ‘apagamento da contracultura’, o livro de Carolina escorreu pela vala do esquecimento como se não tivesse importância singular em nossa história da cultura” (Meihy, 1998). O estranho sucesso do livro foi breve, porque, ainda de acordo com o historiador paulista, sua mensagem de “crítica social” era inadequada ao “padrão proposto pelo golpe

militar de 1964” (Meihy, 1994, p. 17). Desta feita, a partir de 64, Carolina sofre “uma censura branca”, pois “seu livro foi evitado pelos editores, que o viam como perigoso e passível de uma censura que seria, no mínimo, economicamente prejudicial” (Meihy, 1994, p. 7).⁶

Quarto de despejo surgiu no contexto da primeira metade da década de 60, promovido pelo jornalista Audálio Dantas, que, “vivenciando uma fase da comunicação de massas no Brasil, colocava a público o *jornalismo de denúncia*” (Meihy, 1994, p. 3). As primeiras entradas do diário, de 1955, a descoberta de Carolina por Audálio em 58, a publicação e o sucesso repentino do livro em 60, tudo isso tem relação direta com o momento em que o país vivia. A vida de Carolina na favela do Canindé contrastava com o projeto de modernização do país promovido pelo governo de JK. Enquanto a nova capital era construída no Planalto Central, Carolina fazia o contraponto, antevendo que a modernização não iria tirá-la da favela: “ouvi dizer que na Brasília não vae entrar negros” (MED, p. 78). De acordo com Meihy, após o breve governo de Jânio Quadros, o intenso período governado por Goulart “representaria o ápice do esforço democrático nacional”. A televisão, implantada no Brasil desde 1950 e firmando-se cada vez mais como símbolo do progresso e da modernização brasileira, teve um importante papel na fabricação do sucesso de Carolina, uma vez que a TV “encurtou as distâncias entre ela e o grande público” (Meihy, 1994, p. 6). Na realidade, nem a própria editora Francisco Alves estava preparada para o fenômeno em que o livro e sua autora se tornariam. Na reportagem da *Folha da Manhã*, de 20 de agosto de 1960, afirma-se que

6 O autor ressalta que tal versão para o esquecimento de Carolina foi confirmada por Paulo Dantas, um dos editores da Francisco Alves envolvidos na publicação de *Quarto de despejo* (1994, p. 12, nota 16).

foram batidos todos os recordes de vendas de livros em tardes de autógrafos na festa do lançamento da obra de Maria Carolina de Jesus (sic) [...]. Pela primeira vez uma livraria foi invadida pelo povo que se espremia em todo o recinto. [...] Carolina autografou mais livros que os três recordistas anteriores: bateu sucessivamente Alzira Vargas, Carlos Lacerda e Jorge Amado: seiscentos livros.

Depois da fama, fase de sua vida contada em *Casa de alvenaria*, Carolina sofre um profundo desencanto com a “literatura” e com o sucesso:

9 de dezembro de 1962

Hoje eu estou triste. Não tenho dinheiro para comprar pão para os filhos. [...]

Na favela eu era mendiga. pedia e ganhava. Mas, agora se vou pedir esmola: ouço

– Você é rica!

Se vou procurar trabalho ouço: você é rica!

Há os que me invejam O que eu sei dizer é que tenho inveja dos favelados. Que podem procurar o que comer no lixo

– E eu?

– Que pavor me inspira a palavra – Escritora

So agora compreendo como fui muito mais feliz quando fui favelada. Eu voltaria fitando o solo e pensando: onde conseguir dinheiro para comprar pão? Será que eu vim ao mundo destinada a passar fome? Que vida a minha!

Como no poema *Quarto de despejo*, citado anteriormente, Carolina confirma aqui a efemeridade da fama e do sucesso. Morreu em 1977, esquecida por todos, em São Paulo.

Como disseram as manchetes no dia de sua morte, “após a glória, o silêncio”, a história tratou de silenciar Carolina. Sua condição de descendente de escravos de Sacramento, Minas Gerais, de semianalfabeta, de ex-empregada doméstica, mãe solteira etc. – os epítetos são inúmeros – coloca-a na contramão de nossa literatura.

Referências:

BASTOS, Hermenegildo. Intencionalidade: ficção, autobiografia, literatura. In: _____. *Memórias do cárcere, literatura e testemunho*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998. p. 53-73.

JOSEF, Bella. (Auto)Biografia: os territórios da memória e da história. In: AGUIAR, Flávio; MEIHY, José Carlos; VASCONCELOS, Sandra (Org.). *Gêneros de fronteira: cruzamentos entre o histórico e o literário*. São Paulo: Xamã, 1997. p. 217-226.

LAJOLO, Marisa. Poesia no *Quarto de despejo*, ou um ramo de rosas para Carolina. In: MEIHY, José Carlos Sebe Bom de (Org.). *Antologia pessoal, poemas de Carolina de Jesus*. Revisão de Armando Freitas Filho. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996. p. 10-17.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Editions du Seuil, 1996.

LEJEUNE, Philippe. Lettre ouverte sur le journal intime. In: _____. *Pour l'autobiographie*. Paris: Editions du Seuil, 1998.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom de. Carolina Maria de Jesus: emblema do silêncio. *Biblioteca Virtual de Direitos Humanos da Universidade de São Paulo*, São Paulo, 28 set. 1998. Disponível em: <<http://www.cefetsp.br/edu/eso/cidadania/meihyusp.html>>. Acesso em: 6 nov. 2010.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom de; LEVINE, Robert (Org.). *Cinderela negra: a saga de Carolina de Jesus*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1994.

SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SOMMER, Doris. Resistant texts and incompetent readers. *Poetics Today*, v. 15, n. 4, p. 523-551, 1994.

OBRAS DA AUTORA:

JESUS, Carolina Maria de. *Antologia pessoal*. Organização de José Carlos Sebe Bom de Meihy. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996.

JESUS, Carolina Maria de. *Casa de alvenaria*. São Paulo: Francisco Alves, 1961.

JESUS, Carolina Maria de. *Diário de Bitita*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

JESUS, Carolina Maria de. *Meu estranho diário*. Organização de Robert Levine e José Carlos Sebe Bom de Meihy. São Paulo: Xamã, 1996.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2001.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR:

DUBY, Georges; ARIÈS, Philippe. *História da vida privada* (5 vol.). São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle Perrot (Org.). *História das mulheres no ocidente* (5 vol.). São Paulo: Afrontamento, 1993.

GOMES, Angela Castro (Org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

LEVINE, Robert. A história do projeto: a percepção de um estrangeiro (Prefácio). In: JESUS, Carolina Maria de. *Meu estranho diário*. Organização de Robert Levine e José Carlos Sebe Bom de Meihy. São Paulo: Xamã, 1996.

LEVINE, Robert. História do projeto: um olhar brasileiro. In: MEIHY, José Carlos Sebe Bom de; LEVINE, Robert (Org.). *Cinderela negra: a saga de Carolina de Jesus*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1994.

LEVINE, Robert. História do projeto: um olhar norte-americano. In: MEIHY, José Carlos Sebe Bom de; LEVINE, Robert (Org.). *Cinderela negra: a saga de Carolina de Jesus*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994.

SOUSA, Germana H. P. de. De Bitita a Carolina: o destino e a surpresa. *Quadrant*, Montpellier, v. 24, p. 299-313, 2007.

SOUSA, Germana H. P. de. *Carolina Maria de Jesus: o estranho diário da escritora vira-lata*. 2004. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Universidade de Brasília, Brasília, 2004.

Sobre a indústria cultural

DO NEGATIVO AO POSITIVO: A RECEPÇÃO DA TEORIA CRÍTICA E DO CONCEITO DE “INDÚSTRIA CULTURAL” NO BRASIL

Rafael Litvin Villas Bôas

De acordo com um ensaio de Theodor Adorno, publicado em 1967, a expressão “indústria cultural” foi utilizada pela primeira vez na obra *Dialética do esclarecimento*, escrita, em conjunto, por ele e Max Horkheimer e publicada em 1947. Nesse ensaio posterior, intitulado “Resumé sobre indústria cultural”, ele comenta que, nos rascunhos, o termo por eles utilizado era “cultura de massas”, mas eles optaram pela substituição por “indústria cultural” para desligá-lo “desde o início do sentido cômodo dado por seus defensores: o de que se trata de algo como uma cultura que brota espontaneamente das próprias massas, da forma que assumiria, atualmente, a arte popular.” (Adorno, 1967).

O capítulo “A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas” da obra “Dialética do esclarecimento” apresenta uma ampla argumentação sobre a forma de operação e as consequências da indústria cultural. A noção básica é de que a racionalidade instrumental reificou a cultura, transformando-a

em mercadoria, circulada por um aparato capitalista. A pergunta a ser respondida seria: por que, tendo as condições técnicas para tal, o indivíduo não se emancipa?

De acordo com Axel Honneth, atual diretor do Instituto para Pesquisa Social, internacionalmente conhecido como Escola de Frankfurt, o instituto foi fundado em 1924 e até 1930 foram realizadas pesquisas sobre a história do socialismo. Nesse ano, Max Horkheimer assume a direção e promove uma tentativa de fusão da teoria marxista com as ciências sociais. Em oposição ao que Horkheimer chamou de “Teoria Tradicional”, de base positivista, seria necessária uma “Teoria Crítica”, “entendida como teoria sempre ciente de seu contato social de origem, assim como do seu contexto de aplicação prática” (Honneth, 1999, p. 509), tendo como foco do interesse a investigação do conflito entre as forças produtivas e as relações de produção.

Com essa finalidade, Horkheimer propõe um modelo de materialismo interdisciplinar escorado nas disciplinas de economia política, psicologia social e teoria da cultura. Honneth avalia que esse modelo padecia de certo reducionismo funcionalista, pois os pesquisadores não teriam conseguido se livrar do que o autor chamou de “resíduo dogmático da filosofia marxista da história”: “esse programa era concebido de tal forma que apenas os processos sociais suscetíveis de assumir funções na reprodução e na expansão do trabalho social podem encontrar um lugar nele.” (Honneth, 1999, p. 16).

A partir dos anos 1940, ocorre uma mudança de orientação nas pesquisas do instituto. Embora o conceito de **trabalho** ainda permanecesse como fundamento categorial, as pesquisas abandonaram o foco das possibilidades emancipatórias armazenadas no processo de dominação da natureza e passaram a analisar o potencial destrutivo da razão humana.

Foi a passagem de um conceito positivo do trabalho societário para um conceito negativo que introduziu uma nova fase na história da teoria crítica. O lugar até então ocupado pela posição produtivista de progresso foi substituído por uma crítica da razão, cética em relação ao progresso, e tão radical que podia também duvidar do valor cognitivo das disciplinas especializadas. (Honneth, 1999, p. 519).

Um elemento decisivo na mudança de orientação dos estudos foi a ascensão do fascismo e do nazismo. Essa experiência reposiciona a perspectiva de progresso histórico-materialista, sendo analisada, a partir de então, por um viés cético. Adorno e Horkheimer criam o conceito de “racionalidade instrumental”, com a finalidade de explicar a origem e a dinâmica do processo filogenético de desintegração.

SITUANDO O DEBATE EM SOLO BRASILEIRO

Em seu livro *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, o crítico Paulo Emílio Sales Gomes constrói o seguinte raciocínio: “Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro.” (Gomes, 1996, p. 90).

Embora referenciada numa tradição ocidental de pensamento, nossa intelectualidade, desde o momento da independência, não encontrou, em solo nacional, os pressupostos sociais correspondentes àquela tradição, haja vista que os ideais de liberdade e igualdade foram importados por uma sociedade escravagista. Contudo, diante do empenho de construir uma cultura nacional, esse aparente desarranjo encontrou uma articulação particular. Roberto Schwarz observa que “o divórcio entre aspiração cultural e condições locais é um traço comum, e quase

se diria lógico, da vida em colônias ou ex-colônias” (Schwarz, 1999, p. 156). O desejo permanente de ascender a uma posição de grandeza no concerto das nações fez com que nossa intelectualidade transformasse recorrentemente nossa situação de “atraso” social em condição específica que nos alavancaria à condição de potência mundial. Daí, por exemplo, o harmonioso mito da democracia racial, da felicidade de nosso povo... Esse sentimento coletivo de que o destino reservaria ao Brasil um futuro promissor nos acompanhará até o século XX, com as devidas mudanças de tons e de contextos, chegando ao nacional desenvolvimentismo da esquerda brasileira das décadas de 1950 e 1960, e sendo apropriado pela direita, após o golpe de 1964, que canalizou esse “ímpeto” para o chamado “milagre econômico”, resultante da estratégia de modernização conservadora do país, que, em última instância, é parte integrante de uma dinâmica mundial de impulso modernizador do parque industrial de países periféricos, como um novo fôlego aparente à economia mundial, que não se concretiza, fazendo com que o processo de modernização desses países se torne incompleto, uma espécie de encalhe na linha intermediária entre o arcaico e o moderno, chamado por Robert Kurz de “sociedades pós-catastróficas”.

Situando nosso tema em meio a essa problemática, no momento em que a porção moderna do sistema mundial colhe, barbarizada (com a devida exceção dos norte-americanos), os frutos do ciclo completo de modernização, no pós-Segunda Guerra Mundial, os países periféricos ainda se empenhavam em fazer decolar suas economias (e tinham fortes indícios de que o projeto de modernização poderia se efetivar) e construir seu modelo de civilização de acordo com os pressupostos importados, justamente, daquele centro mundial estraçalhado pelo holocausto. Paulo Eduardo Arantes comenta, sobre a recepção da Teoria Crítica no Brasil, ressaltando o empenho

fundador e permanente de nossos intelectuais em se apropriar das teorias, buscando nelas uma solução para o país, e recordando que nem Marx nem os frankfurtianos estavam interessados em encontrar uma saída específica para a Alemanha “quando expunham a patologia planetária do capitalismo, ao contrário dos brasileiros perseguidos pela missão atávica de superação do subdesenvolvimento” (Arantes, 1996, p. 177):

[...] lembrando que um juízo tão inapelável sobre a inviabilidade civilizatória do capitalismo só poderia cair mal, uma impertinência incompreensível por parte de um marxismo construtivo mais interessado em industrializar um país colonial, que precisava apostar, portanto, numa certa normalidade capitalista com fôlego suficiente para alcançar aquela meta (por meio até de uma ruptura revolucionária, se servisse aos mesmos propósitos de saída nacional). E mais: agravando o desencontro, aquela versão materialista original do nosso conflito de passagem básico Colônia/Nação contava a seu favor com um fortíssimo apoio na realidade, aparência tão solidamente ancorada nos fatos que deveria mesmo empurrar os ditos frankfurtianos históricos ao plano inferior do grã-finismo metodológico, da má vontade estetizante, do absenteísmo ornamental, perfumaria hermética etc., etc. Se já disse, e não me importo de repetir, eles foram derrubados e, por isso mesmo, eram considerados ilegíveis (uma prosa armada intencionalmente para estar a altura de um impasse histórico de tirar o fôlego não poderia deixar de afugentar leitores em qualquer parte do mundo confrontados com um retrato sem retoques da própria alienação, em particular brasileiros, positivamente engajados e formados numa tradição intelectual alérgica à complexidade conceitual de construção literariamente exigente de um argumento) pela evidência palmar de que o famigerado imperialismo responsável por nossa antiga condição primário exportadora

estava não obstante abrindo caminho para a industrialização na periferia, enquanto no centro o mesmo grande capital aceitava o mal menor do Welfare. (Arantes, 1996, p. 176).

Partindo dessa contextualização histórica da recepção brasileira do pensamento frankfurtiano, encontramos elementos para refletir a respeito da alcunha de “pessimistas” que os frankfurtianos ganharam no Brasil. Por lógica simples, a classificação como pessimista implica na desvelação de uma dualidade em que o polo oposto seria o otimismo, inerente a nossa tradição positivista de reflexão, mencionada por Arantes. Positivo e negativo seriam categorias vinculadas a otimismo e pessimismo, de acordo com nossa tradição intelectual, que, além da herança do positivismo francês, no plano da comunicação, é acrescida com o pragmatismo norte-americano. Por essa perspectiva hegemônica da academia brasileira, a negatividade, em sua acepção marxista, é veementemente descartada do debate. Podemos entender por negatividade a crítica estruturada em premissas antissistêmicas que, portanto, não visa ajustar, melhorar ou consertar a estrutura sistêmica atual e, por isso, não corrobora com as premissas edificantes desse modelo civilizacional – essa seria a perspectiva positiva –, pelo contrário, vê barbárie onde a visão positiva vê humanidade e vice-versa. Note-se que não se trata de colocar como antagônicos os objetivos humanistas que justificam ambas, a questão é que, enquanto a tradição positiva os trata diretamente, na perspectiva negativa, eles não são mencionados, a não ser indiretamente, posto que o objetivo é desconstruir o discurso (e o sistema) positivo que declara estar atingindo tais “metas”.

Se, na década de 1960, a esquerda podia somar evidências de que tínhamos todas as condições para uma revolução socialista, atualmente, não dispomos dessa referência, que se mostrou ao longo das décadas, ledor engano, não obstante continuarmos

reafirmando o pessimismo deles, sem ter o respaldo ou a escora do otimismo ilusório de antigamente.

O pesquisador Francisco Rudiger notou, em seu artigo “Comunicação e indústria cultural: a fortuna da teoria crítica nos estudos de mídia brasileiros”, que a recepção brasileira da Teoria Crítica foi, além de descontínua, bastante empobrecedora em relação ao argumento teórico e conceitual: “a perspectiva frankfurtiana encontra-se numa espécie de limbo, do qual só consegue ser chamada de maneira estereotipada. As tentativas de compreendê-la de maneira séria e fundamentada tiveram pouca continuação e não se traduziram em um programa de pesquisa consequente” (Rudiger, 1998, p. 14). Não raro, quando nossos pesquisadores mencionam o termo “indústria cultural”, não se referem ao conceito contido no termo por Adorno e Horkheimer,¹ mas somente ao fato de que, a partir de determinado momento histórico, passamos a ter em território nacional a produção e consumo massificado de bens culturais. Nesse caso, o termo “indústria cultural” é esvaziado conceitualmente e passa a denotar a constatação do fato de que, a partir de determinado momento, o Brasil passa a produzir e consumir bens culturais em escala massiva.

A UTILIZAÇÃO DO CONCEITO DE “INDÚSTRIA CULTURAL” NA OBRA *A MODERNA TRADIÇÃO BRASILEIRA*, DE RENATO ORTIZ

Em que medida uma reflexão articulada sobre economia e cultura focada no coração do capitalismo mundial pode ser transposta diretamente para a periferia? Não seria necessária

1 “A expressão ‘indústria’, contudo, não deve ser tomada ao pé da letra: ela se refere à estandarização da própria coisa, por exemplo, à estandarização dos filmes *western*, familiares a todo frequentador de sala de cinema, e à racionalização das técnicas de divulgação; não ao processo de produção no sentido estrito” (Adorno, 1967).

a construção de mediações que compreendessem na reflexão a lógica interna de funcionamento das sociedades periféricas? No caso brasileiro, por exemplo, ao pensar esse conceito, não teríamos que nos defrontar com a tensão entre realidade miserável e aspiração progressista, compreendendo também a dinâmica das relações sociais brasileiras, mediadas em grande parte pelo favor, em detrimento das relações objetivas, como observa Roberto Schwarz, no ensaio “As ideias fora do lugar”?

Além disso, poderíamos afirmar que se estrutura no Brasil uma indústria cultural quando grande parte do influxo é externo, proveniente dos EUA?

Não se pode esquecer que os anos 40 marcam uma mudança na orientação dos modelos estrangeiros entre nós. Os padrões europeus vão ceder lugar aos valores americanos, transmitidos pela publicidade, cinema e pelos livros em língua inglesa, que começam a superar em número as publicações de origem francesa. [...] Os padrões de orientação vigentes são, portanto, os do mundo do *star system* e do *american broadcasting*. Nas rádios, este é o período em que a música americana se expande (Ortiz, 1988, p. 71).

Renato Ortiz nos informa em seu trabalho que, até a década de 1930, a indústria cinematográfica americana era pautada pela demanda do mercado interno, mas, a partir dos anos 40, em consequência de uma crise desse mercado, “a indústria do filme se volta para o mercado mundial, procurando contrabalançar no exterior (Europa e América Latina) as perdas que vinha sofrendo” (Ortiz, 1988, p. 42). Além disso, no caso latino-americano, a penetração massiva dos produtos culturais norte-americanos fazia parte da estratégia de “política de boa vizinhança”, que garantiu aos EUA a hegemonia política, econômica e cultural no continente.

Portanto, em que medida faria sentido um olhar centrado na perspectiva do estado nacional quando estamos diante de uma capitalização da cultura em nível transnacional? Ou ainda, o que significa (ou, o que pode revelar?) a afirmação de que existe uma indústria cultural no Brasil?

No estudo em questão, Renato Ortiz (1988, p. 144) articula a seguinte resposta:

A constituição de uma sociedade de consumo nos Estados Unidos dos anos 30 tem traços semelhantes às mudanças que se consolidam no Brasil anos depois.

A implantação de uma indústria cultural modifica o padrão de relacionamento com a cultura, uma vez que definitivamente ela passa a ser concebida como um investimento comercial. O processo de industrialização da televisão, e particularmente o papel que nele desempenha a telenovela, é esclarecedor.

Para o autor, a telenovela seria o marco definidor e o carro chefe de “nossa” indústria cultural, tão calcada numa especificidade nacional que se torna *até* produto de exportação. Ao analisar o sucesso desse gênero, Ortiz parece encontrar os equivalentes que faltavam em relação ao conceito de “indústria cultural” criado pelos frankfurtianos, que permitirão, enfim, declararmos a existência de nossa indústria cultural.

A fabricação da telenovela necessita de uma estrutura empresarial sólida, maiores investimentos iniciais, implica numa acentuada divisão de trabalho, num ritmo intenso de produção. As empresas, ao escolherem este gênero como carro-chefe da indústria televisiva, de uma certa forma se veem na posição de se reformularem para produzi-lo (Ortiz, 1988, p. 144).

A produção da telenovela exigiu a centralização da produção, exatamente o pressuposto conceitual que faltava para a declaração de “nossa” indústria cultural. Essa centralização, por sua vez, acarreta no descarte dos gêneros dramáticos que marcaram a década de 1950 (o teleteatro e o teatro na televisão): “Em 1967 a Tupi tira do ar o TV Vanguarda, encerrando definitivamente o ciclo do teleteatro, e inaugurando-se a era da hegemonia da telenovela, produto de massa que canaliza toda a dramaturgia televisiva brasileira” (Ortiz, 1988, p. 145).

A moderna tradição brasileira, estudo empenhado em mapear o momento de origem e a consolidação da indústria cultural no Brasil, é um trabalho recheado de dados estatísticos que atestam, de maneira inegável, o aumento da produção e consumo de produtos culturais no Brasil. Porém, como vimos anteriormente, essa organização de dados, por si só, não nos autoriza a afirmar que passamos a ter uma indústria cultural brasileira. Mas o estudo não fica por aí, essa constatação estatística funciona na obra como um degrau que vai alavancar o autor à condição de diálogo com os grandes teóricos no assunto (Adorno, Horkheimer, Morin etc.), e não mais como comentador irrelevante, uma vez que periférico, dos grandes estudos sobre cultura produzidos no centro. Daí certa ambiguidade estrutural da obra: a todo momento é perceptível ao leitor certa alternância entre a tentativa de crítica ao capitalismo no Brasil, em sua feição cultural, e a construção do argumento edificante, mesmo formativo, de nossa indústria cultural, com o recorrente sucesso desse último polo.

Uma imagem que apreende essa mudança é a de “concerto das nações”. Podemos imaginar o mundo como uma orquestra, na qual cada país ocupa uma posição específica dentro do cenário da música internacional. Evidentemente uma orquestra hierarquizada, distinguindo entre os instrumentos nobres e outros menos prestigiados. Eu diria que o Brasil passa do polo

folclórico (na melhor das hipóteses ele representava o papel de um percussionista talentoso) para uma posição razoável dentro do grupo dos violinos. Certamente não o primeiro, sequer o segundo ou o terceiro, mas seguramente um instrumento com um som distinto do que emitia no passado. (Ortiz, 1998, p. 203).

A dialética entre o arcaico e o moderno, entre o local e o cosmopolita, em certos momentos problematizada pelo autor,² parece não ser bem resolvida na obra ou, por outra via, a obra é um excelente objeto de análise ao leitor que tiver essa tensão como uma de suas preocupações. Rudiger observou, ao analisar a recepção da Teoria Crítica nos anos 80, que “o conceito de indústria cultural é meramente dado, servindo para referir à forma avançada de produção simbólica capitalista” (Rudiger, 1998, p. 19):

Renato Ortiz é outro a valer-se do termo nos trabalhos que escreve nesse período. No entanto, também neles a categoria aparece empobrecida, servindo em sentido puramente operacional, seja na análise das condições de produção das telenovelas (Ortiz, [1985] 1987), seja em sua síntese sobre a formação do mercado de bens culturais modernos no Brasil (Ortiz, 1988).

Vale esclarecer que nossas indagações não duvidam do fato de que a sociedade brasileira que emerge após as duas décadas de ditadura e modernização conservadora é diversa da anterior, agora majoritariamente urbana, com aumento do mercado interno e ampliação da classe média. Esse é o viés aparentemente positivo, sendo que podemos narrar essa emergência pelo negativo também, falando do mesmo processo: a sociedade brasileira que emerge

2. Ver, por exemplo, as páginas 17, 29, 32, 35, 37, 48, 184, 185, 190 e 203 da obra de Renato Ortiz.

após essas duas décadas é resultado de uma violenta migração do campo para a cidade, consequência da modernização do maquinário agrícola, que torna desnecessário o grande contingente de mão de obra humana e expulsa os camponeses do campo, pois, além de não mais necessitar deles, a tecnologia na produção permite o plantio em áreas mais extensas, dizimando as condições de competitividade das pequenas propriedades. Expulsos do campo, os camponeses não são absorvidos na cidade, ou melhor, são absorvidos pelo sistema carcerário – que vivencia, nessas duas décadas, o maior índice de construção de penitenciárias – pela marginalidade, narcotráfico e, com sorte, para a insegurança do subemprego. No plano acadêmico, a ditadura é responsável pela destruição do pensamento nacional que, pouco a pouco, vinha se desprovincianizando e ganhava consistência crítica, além de incorporarmos danosamente o sistema universitário norte-americano, via acordos MEC-USAID.³ Isso sem falar na destruição da promissora articulação entre Ligas Camponesas e movimento operário e na destruição, ou reificação, de formas culturais que estavam em processo de construção, como é o caso do teatro épico no Brasil, que, segundo a pesquisadora Iná Camargo Costa, passaria de força produtiva (antes do golpe de 1964) para artigo de consumo, mercadoria, após o golpe.

A possibilidade profícua do diálogo entre a Crítica Dialética e Teoria Crítica não está na transposição e aplicação direta (ou rejeição via essa tentativa) de seus conceitos, mas na busca do desvendamento das relações entre formas artísticas e processo social brasileiro, buscando mapear, por sua vez, o desenvolvimento do capitalismo no Brasil, que, em última instância, remete-se e faz parte dos desdobramentos do capitalismo em sociedades

3 Acordos entre o Ministério da Educação (MEC) brasileiro e a United States Agency for International Development (USAID) que visavam uma reorientação do sistema educacional brasileiro.

periféricas. Por essa brecha, podemos tentar compreender a relação intrínseca entre vanguarda e regressão no Brasil, que, nas décadas de 1960 e 1970, vão operar a transformação do povo em público, sendo o discurso da cidadania e participação popular erigido sob a égide do consumo.

REFERÊNCIAS:

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. Résumé sobre indústria cultural. In: _____. *Ohne Leitbild*. Parva Aesthetica. Farnkfurt: Suhrkamp, 1967.

ARANTES, Paulo Eduardo. *O fio da meada*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1)

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

HONNETH, Axel. Teoria crítica. In: GIDDENS, Anthony; TURNER, Jonathan (Org.). *Teoria social hoje*. São Paulo: Editora Unesp, 1999.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

RUDIGER, Francisco. Comunicação e indústria cultural: a fortuna da teoria crítica nos estudos de mídia brasileiros. *Revista Brasileira de Ciência da Comunicação*. São Paulo, v. 22, n. 2, jul./dez. 1998.

após essas duas décadas é resultado de uma violenta migração do campo para a cidade, consequência da modernização do maquinário agrícola, que torna desnecessário o grande contingente de mão de obra humana e expulsa os camponeses do campo, pois, além de não mais necessitar deles, a tecnologia na produção permite o plantio em áreas mais extensas, dizimando as condições de competitividade das pequenas propriedades. Expulsos do campo, os camponeses não são absorvidos na cidade, ou melhor, são absorvidos pelo sistema carcerário – que vivencia, nessas duas décadas, o maior índice de construção de penitenciárias – pela marginalidade, narcotráfico e, com sorte, para a insegurança do subemprego. No plano acadêmico, a ditadura é responsável pela destruição do pensamento nacional que, pouco a pouco, vinha se desprovincianizando e ganhava consistência crítica, além de incorporarmos danosamente o sistema universitário norte-americano, via acordos MEC-USAID.³ Isso sem falar na destruição da promissora articulação entre Ligas Camponesas e movimento operário e na destruição, ou reificação, de formas culturais que estavam em processo de construção, como é o caso do teatro épico no Brasil, que, segundo a pesquisadora Iná Camargo Costa, passaria de força produtiva (antes do golpe de 1964) para artigo de consumo, mercadoria, após o golpe.

A possibilidade profícua do diálogo entre a Crítica Dialética e Teoria Crítica não está na transposição e aplicação direta (ou rejeição via essa tentativa) de seus conceitos, mas na busca do desvendamento das relações entre formas artísticas e processo social brasileiro, buscando mapear, por sua vez, o desenvolvimento do capitalismo no Brasil, que, em última instância, remete-se e faz parte dos desdobramentos do capitalismo em sociedades

3 Acordos entre o Ministério da Educação (MEC) brasileiro e a United States Agency for International Development (USAID) que visavam uma reorientação do sistema educacional brasileiro.

periféricas. Por essa brecha, podemos tentar compreender a relação intrínseca entre vanguarda e regressão no Brasil, que, nas décadas de 1960 e 1970, vão operar a transformação do povo em público, sendo o discurso da cidadania e participação popular erigido sob a égide do consumo.

REFERÊNCIAS:

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. Résumé sobre indústria cultural. In: _____. *Ohne Leitbild*. Parva Aesthetica. Farnkfurt: Suhrkamp, 1967.
- ARANTES, Paulo Eduardo. *O fio da meada*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1)
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- HONNETH, Axel. Teoria crítica. In: GIDDENS, Anthony; TURNER, Jonathan (Org.). *Teoria social hoje*. São Paulo: Editora Unesp, 1999.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- RUDIGER, Francisco. Comunicação e indústria cultural: a fortuna da teoria crítica nos estudos de mídia brasileiros. *Revista Brasileira de Ciência da Comunicação*. São Paulo, v. 22, n. 2, jul./dez. 1998.

SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: _____. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1992.

Dialética – Por quê? Para quê?

O COMÉRCIO COM O IMPREVISÍVEL: LEITURA DE *ESAÚ E JACÓ*

Hermenegildo Bastos

Procuraremos construir uma leitura de *Esau e Jacó*, de Machado de Assis. Nosso interesse será apontar os passos a dar no caminho de uma leitura dialética. Assumimos, pois, desde o início, que nossa leitura se fará a partir de alguns princípios teóricos. Contudo, como vimos na introdução a este livro, o princípio, mais do que primeiro, aquele que precede a qualquer princípio propriamente dito, é que devemos partir sempre da própria obra e não de alguma coisa externa a ela.

Isto pode parecer contraditório: afirmar que devemos partir da obra e, ao mesmo tempo, assumir que seguimos um método – esse método não seria algo prévio e exterior à obra? Acontece que partir sempre da obra é já um princípio metodológico. Ademais, o método dialético consiste em levar à compreensão da obra na medida mesma em que ela revelará o que não é ela ou o que nela é o seu outro – a sociedade. Por força desse ritmo, a obra é já, por si mesma, dialética.

Esses, e só esses, são os princípios teóricos. Dizer que devemos partir da obra não significa, pois, tomar a obra como algo fechado em si mesmo, autotélico, onde se ergueria (ou afundaria) a casa-prisão da linguagem. Em vez de autotélica, consideramos a obra autônoma, e isto porque ela se afasta do mundo. Nesse movimento, constrói-se a primeira contradição dialética: a tendência de um polo a caminhar em direção a seu oposto. Obra literária e sociedade são polos opostos. Negligenciar essa tensão significará perder de vista o ser da obra e sua relevância.

Ao mesmo tempo, afastamo-nos da sociologia da literatura, uma vez que seguir o método sociológico significaria ver o que não é a obra – a sociedade – como um conjunto de condições prévias e externas à obra. Para a dialética, a sociedade só tem valor estético-literário quando internalizada na obra, na sua organização textual.

TEORIA E PRÁTICA/PRÁTICA E TEORIA

Sempre que nos acercamos de uma obra literária, ativamos “teorias”, primeiro, caracterizando a obra com base em critérios ou códigos que compõem o sistema de gêneros literários; segundo, vislumbrando o horizonte histórico da obra (porque ela trará sempre em si as marcas do seu tempo); terceiro, avaliando de acordo com padrões de valor que herdamos ou construímos. Mesmo o prazer (ou desprazer) de ler não se dará sem base “teórica”. Assim, alguma “teoria” estará sempre implicada na leitura, ainda que não tenhamos consciência clara disso. Essa teoria que todos trazemos como que em estado de inércia, que se aceita pacificamente, que não se questiona, enfim, vem aqui posta entre aspas graças à sua forma pretensamente natural.

Na verdade, não é natural, é cultural e socialmente herdada. Colocamo-nos frente a uma obra da mesma maneira que nos posicionamos frente ao mundo: lemos a obra e o mundo a partir

de valores. Não há como descartá-los. E caberá trazê-los à tona para avaliar a própria avaliação, criticá-la, questioná-la sempre.

Vemos assim que o ato de ler uma obra literária é, ao mesmo tempo, prático e teórico. O crítico, como leitor especializado, estará sempre pondo em questão seus pressupostos: o poder da obra literária está também em trazer, a quem dela pretende se acercar, o imperativo de repensar incessantemente parâmetros. Não fosse assim, a obra não teria o poder de provocar mudanças, e é isso que lhe dá relevância.

A leitura da obra pode nos ensinar outros modos de “ler” o mundo: ante o mundo, normalmente, nos colocamos como ante alguma coisa já vista e definitivamente codificada. Na verdade, isso é uma ilusão, porque o mundo (isto é, a sociedade, as formas de poder, as relações humanas) requer sempre um olhar renovado para que não se reproduza igual a si mesmo e possa se renovar.

A segunda ideia de dialética que devemos considerar aqui é, então, que não há prática sem teoria ou teoria sem prática. Relacionada com isso vem outra ideia: a de que o conhecimento dialético é necessariamente autocrítico, porque, ante cada novo objeto, o sujeito do conhecimento precisará reavaliar seus parâmetros e padrões cognoscitivos.

CRÍTICA E CRISE

O momento da crítica – da literária, mas não apenas dela – é o momento de uma crise. Como observa João Alexandre Barbosa:

Crise e crítica não apenas têm o mesmo étimo, a mesma origem na linguagem, como fazem parte de um processo maior de reflexão sobre as próprias relações entre o homem e a mulher e a realidade. Neste sentido, a crise que se nomeia é o resultado da crítica a que se submete essa ou aquela maneira de relacionamento com o mundo. (2004, p. 21).

Aquele aspecto, ou parte, ou forma da vida social capaz de evidenciar uma situação problemática requer ou mesmo reclama a atividade da crítica.¹ Essa forma ou parte ganha visibilidade e dá visibilidade ao todo social. As sociedades modernas são basicamente sociedades em e da crise, e isso tem muito a ver com o fenômeno, também moderno, da literatura.

A rigor, estamos dizendo que a existência mesma da literatura é um momento de crise. Diferentemente do mito das sociedades não modernas (em que não havia divisão do saber), que não necessitava de legitimação, a literatura precisa, a cada nova obra, a cada nova linha, legitimar-se. Daí a presença, em cada obra literária, de uma dimensão, digamos, autocrítica.

Desde que existe, nas sociedades modernas, a literatura questiona a divisão de saber entre ciência (como conhecimento verdadeiro) e ficção (como não verdade ou fingimento, ou ainda, mentira). Assim, em cada linha de qualquer obra literária, podemos ver, internalizado na voz narrativa ou lírica e em todos os elementos da organização textual, o que chamamos autoquestionamento literário. Ao mesmo tempo em que narra uma história (fictícia) ou canta as dores (fingidas) de um ser (também fictício), a voz nos introduz num mundo de ficção, que é o mundo da obra.

A literatura questiona a si própria na medida em que questiona seu lugar na divisão dos saberes e na vida social como um todo. Como tal, podemos dizer que a literatura é, por si mesma, crítica.

O crítico, por sua vez, precisará se fazer contemporâneo do momento de crise que é o momento da obra, quer dizer,

1 O verbo grego "krino" quer dizer separar, apartar, escolher, cortar, decidir, fazer passar por um julgamento. Em latim "cerno", donde vem o nosso discernir, é um verbo cognato de "krino". A crise é o resultado da separação, da decisão, do julgamento, da eleição. A crítica é atividade reguladora da crise (Cf. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009).

a obra, esteja no presente ou no passado, será tomada como vigente, atual.

A pergunta que está no título se desdobra em duas. Por um lado, perguntamos: por que dialética? A resposta é que, sem dialética, não perceberemos o momento da crise, uma vez que a crise, sendo literária, é também, e ao mesmo tempo, da sociedade. Escapamos assim de duas formas redutoras de leitura: da leitura formalista, que reduz a obra a um sistema fechado em si mesmo; e da leitura sociológica, que reduz a obra a uma expressão de condições histórico-sociais tomadas como externas à obra. Se a literatura é, por si mesma, um momento de crise, tal momento é, ao mesmo tempo, literário e social. Por outro lado, perguntamos: para que dialética? A resposta é uma, mas pode ser formulada de duas maneiras complementares: sem a dialética deixaremos morrer o momento de crise – cabe, portanto, ao crítico evitar que a crise caia no esquecimento; sem a dialética, nem a obra nem a sociedade são inteligíveis.

A função do crítico literário é, pois, muito mais do que apenas acadêmica, ainda que seja a academia o espaço em que ela se exerça predominantemente hoje. O trabalho crítico é (ou deve ser) uma forma de intervenção.

A obra literária é fundamentalmente uma pergunta para a qual a obra é uma resposta, mas uma resposta dialética, quer dizer, uma resposta que não se fecha como resultado analítico, mas que mantém viva a pergunta.

ESAÚ E JACÓ

Em *Esau e Jacó*, todos os personagens (inclusive Aires, narrador e personagem) vivem situações que lhes são impostas e cujo sentido lhes escapa, ainda que se empenhem em se aproveitar deste, digamos, descontrole e, com ele, de alguma forma, lucrar. Não por opção, como o leitor vê e sofre, mas porque são partes

de uma máquina, numa situação fetichizada. A máquina, sim, funciona e parece saber disto. O escritor expõe essa situação e lhe contrapõe outra percepção da vida e do mundo. Isso não se dá como numa tese, nem de modo direto, mas por meio da construção narrativa, em que a condição fetichizada é levada até o limite e passa, de modo contraditório, a requerer sua superação.

A própria construção narrativa parece ter algo também de maquinal. À saciedade, o narrador (como nos capítulos XVII, “Tudo que restrinjo”, e XXII, “Agora um salto”) fala sobre seu modo de escrever, em que tudo estaria milimetricamente planejado. No capítulo XXVII, “De uma reflexão intempestiva”, ele discute com a possível leitora, internalizada no texto, sobre como deve e não deve ser desenvolvida a narrativa. Fala aí de método, exigindo que seu método seja levado a sério, embora o caráter farsesco do romance leve a desacreditar a seriedade e/ou propriedade do método.

Isso já nos coloca ante uma situação bastante complexa. O método de composição – a organização dos capítulos, em que cada coisa sucede à outra como que obedecendo a uma lógica ao mesmo tempo rigorosa e lassa; as idas e voltas no tempo e no espaço, em que a ida ao morro e à Barbara figura como o início da narrativa – parece compartilhar a condição fetichizada, mas provoca o deslocamento da atenção do leitor, que, com isso, termina por perceber o caráter farsesco ainda que dramático da trama.

Se a narrativa realça a ida ao morro e por ela começa, é porque esta é uma história do Rio de Janeiro. Sendo uma história do casal Santos, não pode, entretanto, ser entendida senão como parte (e clímax) da história da cidade.

Quem narra não está em situação privilegiada em comparação aos demais personagens, também é prisioneiro das engrenagens da máquina. Por um lado, a previsibilidade da história, por outro, a afirmação várias vezes reiterada (em

contradição com a primeira?) de que a vida humana vai ao sabor do acaso. O acaso, como “sucessão de fatos resultantes de causas independentes da vontade” (segundo o dicionário *Houaiss*), pode ser, ao mesmo tempo, tanto o terreno do imponderável quanto o do determinismo.

Sem dúvida, é disso que se trata em *Esau e Jacó*: a inexistência do destino como escolha humana. Não só os recursos aos meios sobrenaturais para prever (controlar?) o destino, mas também a situação de prisioneiro de cada um dos personagens – incluindo aí a “aceitação” disto por Aires, narrador e personagem – são elementos do destino não escolhido ou, em outras palavras, da ausência de destino. Isso invade a narração, de que decorre o tom de farsa ou seu aparente antirrealismo.

Cada capítulo parece ser mais um despropósito que vai se somando aos anteriores, porém trazem consigo uma lógica imperiosa – a de uma máquina que funciona perfeitamente e parece saber disso. Nos três capítulos finais, o narrador volta ainda ao “método”. As histórias são cortadas em fatias, diz ele. A história seria um trem de ferro. A figura da máquina, de coisa mecânica, impõe-se aqui de maneira ainda mais forte.

A figura de uma máquina (a máquina do mundo?) assim colocada pode nos levar a alguma região insólita ou mesmo fantasmagórica. De fato, a narrativa parece apontar para essa região. Contudo, é apenas isto: apontar, ainda que, de alguma forma, a narrativa toda termine sendo contaminada, como se pode ver pela espécie de balanço dos acontecimentos que Natividade faz, ao final do romance (no cap. CXVIII, que antecede aos três últimos), no que é acompanhada pelo narrador.

Ao passar pela igreja de S. José e pelo Morro do Castelo, Natividade “teve ideia, mas só ideia, de voltar e ir ter à ladeira do Castelo, subir por ela, a ver se achava a adivinha no mesmo lugar”. Em rigor, tudo estava no mesmo lugar. A sucessão dos

acontecimentos não trouxe nenhuma alteração substancial. Apenas confirmam o previsto: as cousas futuras agora são passadas e são as mesmas.

Natividade agora mesmo parece ouvir Bárbara dizer: “Cousas futuras!”. O narrador emenda afirmando que é só ilusão e acrescenta: “Quando muito, são as rodas do carro que vão rolando e as patas do cavalo que batem: Cousas futuras! cousas futuras”. As rodas e as patas comandam de modo mecânico, desumano, a história. Coisas mecânicas e reles, porque são as partes inferiores dos carros e dos cavalos. Mas as rodas são ainda mais mecânicas e têm alguma coisa de moderno que falta às patas. Até mesmo a construção da obra, o trabalho do escritor, parece ser dominado por tais mecanismos. E é aí, na atividade poética, que a dimensão humana, do destino humano, far-se-á presente, como veremos.

No capítulo CXIX, “Que anuncia os seguintes”, o narrador continua o balanço, faz uma reflexão sobre as qualidades de sua narrativa. Fala dos capítulos como partes da história e de como ele organiza “as fatias”. Os capítulos são antecipados pelos títulos dos capítulos precedentes. Ele não diz a matéria particular de cada um, mas indica “o quilômetro em que estamos da linha”. Fica então indeciso se sua narrativa é um trem de ferro ou uma canoa. Mas não há águas e ventos. Tudo se dá na terra, os personagens andam a pé ou de carro. Enfim não é trem nem barco: “é uma história simples acontecida e por acontecer...”

A ideia de que a história é simples não convence o leitor, afinal, a história é bastante complexa. Contudo, o leitor entenderá melhor se perceber que a complexidade humana da história chega a ser simplória se vista na perspectiva da máquina. Ora, haver uma máquina que a tudo e a todos comanda é, ao mesmo tempo, simples e complexo. Simples, porque reduz toda a complexidade a um só ritmo e a alguns poucos movimentos; complexo, porque a redução só é possível graças à ausência da ação humana e, se

os homens não podem agir, alguma razão muito complexa deve haver para que assim seja.

A máquina não opera sem os homens, os personagens, mas eles não podem mudar seu curso. Os homens são a máquina ou esta é os homens. Não há deuses ou, se há, são claramente efeitos da máquina. É o que nos fica do encontro de Aires com o Dr. Plácido.

Os acontecimentos – e sua sequência – de *Esau e Jacó* são, simultaneamente, casuais (resultantes de simples azar) e causais (por obedecerem a uma lógica de causa e efeito). Da mesma forma, a história tem um tom farsesco ou de alguma coisa que não deve ser levado a sério e um tom dramático, que envolve os destinos dos seus personagens. Nossa questão está em explorar a contradição e, para tal, partimos de uma pergunta: o azar não conterà de alguma maneira um tipo de determinismo? Observamos anteriormente que os personagens não podem decidir sobre seu destino. Assim, seja azar ou causalidade o que rege a história, os personagens estão à deriva, sem condições de opção.

A percepção da dependência humana ou da incapacidade de decidir o destino foi formulada pelo romance moderno como também pela filosofia marxista, com a qual o romance moderno guarda mais de uma relação de contiguidade. Em “O 18 Brumário de Luís Bonaparte”, Marx sublinha: “Os homens fazem sua própria história, mas não a fazem sob circunstâncias de sua escolha e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente, legadas e transmitidas pelo passado.” (Marx, 1974, p. 335).

Ora, em *Esau e Jacó*, a consciência dos personagens e do narrador é a de que vivem ao sabor de forças mecânicas. Se falamos em consciência, convém acentuar que o escritor constrói esses personagens de modo a demarcar a distância que o separa deles. Assim, a ideia de que o Conselheiro Aires seria o *alter ego* de Machado de Assis, de que ele representaria o escritor, já velho, desiludido, cético e, ainda mais, conformista, não se sustenta.

Como os vários narradores machadianos da segunda fase, o de *Esau e Jacó* personifica o sentimento de desistência ante os “mistérios da vida”. Também a ele parece escapar o sentido dos acontecimentos narrados – e, talvez por isso mesmo, ele se desdobre em personagem.

Machado de Assis se compraz em criar duplicidades de pontos de vista. Com esses jogos de perspectiva, confunde o leitor, ou melhor, pede sua atenção para algo que, mais do que simples técnica, tem a ver com o destino dos homens. Em *Esau e Jacó*, um “editor” apresenta a obra, explica sua origem e já aí projeta um mundo que inclui um escritor fictício (autor dos cadernos), um narrador e um personagem que são desdobramentos um do outro. A perspectiva narrativa, que o narrador assume, é a do Conselheiro Aires personagem – “esse Aires”, “nosso Aires”.

Segundo Dirce Côrtes Riedel, o Conselheiro Aires é um “narrador direto e indireto”, no *Memorial* e em *Esau e Jacó* respectivamente. “O personagem se põe de fora, observando-se a si mesmo, no mesmo plano em que analisa os outros personagens e compõe um figurante sereno, de ex-ministro, de diplomata jubilado...” (Riedel, 1974, p. 143). Em outro texto (Riedel, 1975, p. 5), a crítica afirma que “Aires é um personagem criado pelo narrador para servir de paradigma à sua própria criação.” Na narrativa em 3ª pessoa, o “ele” é o “eu” do Conselheiro.

Os cadernos não precedem o personagem que é escritor, pois o “editor” a ele se refere como alguém de seu convívio: conhece-o, pois, antes de saber da existência dos cadernos. Porém não o conhecia como escritor. É a descoberta dos cadernos que revela o escritor. A existência dos cadernos projeta a existência do escritor. Os “textos prévios”, tanto a narrativa quanto algumas citações do diário, ganham prestígio e força de “documentos”, como diz ainda Riedel (1975, p. 6).

A necessidade de testemunhar sobre a história é decisiva em *Esau e Jacó*. Riedel (1975, p. 6) diz que o Conselheiro Aires é o narrador-síntese machadiano e que o livro é uma narrativa “histórica”.

A criação de duplicidades de pontos de vista é, pois, uma estratégia do escritor para apreender a “matéria narrada”. Trata-se, na verdade, de um elemento de sua modernidade como escritor. O **ponto de vista** na literatura moderna é necessariamente indireto, ambíguo, fraturado ou mesmo desfigurado, o que é já, por si mesmo, uma forma de representar um mundo problematizado, um mundo que já não permite uma visão única e harmônica. O ponto de vista é politizado. O próprio narrador de *Esau e Jacó* conjectura em certo momento: “se tudo muda com o ponto de vista, a perfeição [...]” (cap. XXXI, “Flora”, p. 386).

A indecisão que invade a história e também o modo de narrar poderia mesmo levar ao fantasmagórico, como já dissemos, como no capítulo LXXIV, em que as paredes, casas, becos, janelas das velhas ruas quase falam com o ex-irmão das almas, Nóbrega. “Não é poesia”, diz o narrador. Por esse capítulo (“A alusão ao texto”), passamos a entender o que fazia lá no início o “irmão-das-almas”. A narrativa explicita as costuras de que é feita. Assim, a indecisão ou o imprevisível coexiste com uma brutal previsibilidade.

Como tudo tem a ver com o enriquecimento de Nóbrega, a custo da especulação, do encilhamento, o insólito se liga ao caráter fantasmagórico do dinheiro. Em seguida aos capítulos em que se fala de Nóbrega e às cenas do casal Batista-Cláudia, que se hospedam em casa de Santos, temos as alucinações de Flora. Flora, como se lembrará o leitor, é inexplicável. Diz o narrador que as alucinações eram extraordinárias (nada simples, entenda-se). Ela ouve os gêmeos falarem quando eles estão calados; além disso, as duas vozes se confundem, tornam-se uma só e “Afinal, a imaginação fez dos dois moços uma pessoa única” (cap. LXXIX).

O leitor, já acostumado com a ideia do duplo, não se espanta, mas o narrador não concorda com isso. Ele aceitaria fundir os dois irmãos em um só, mas gostaria de desdobrar Flora.

O desejo é de Aires, ele sim desdobrado em dois – narrador e personagem. Para Aires, Flora é aquela que deveria ser salva do naufrágio. Entretanto, a narrativa de suas alucinações vem logo após os acontecimentos da visita de Nóbrega às velhas paredes. Ela não pode ser salva e, talvez por ser quem é (para Aires), seja quem mais claramente deva arcar com o desastre. No princípio, Flora achava graça nas alucinações, mas depois sentiu uma espécie de vertigem. No sonho, misturavam-se os gêmeos, mas, outras vezes, ela ficava sem o sonho.

Em seguida, as referências a Fausto e a Mefistófeles parecem vir acentuar o caráter de fantasmagoria, mas Machado não dá o passo ao fantasmático. Apenas o cita, ou melhor, faz alusão a ele. Tudo começara com Bárbara e, ainda mais, com o irmão-das-almas, atual Nóbrega, especulador, hoje como ontem. A máquina não deixa de ser fantasmagórica, mas é realista.

Observa Roberto Schwarz que Machado de Assis desconsidera os preceitos realistas dominantes à época – o respeito ao tema e ao leitor, a gravidade do enfoque e da narrativa – donde o tom farsesco que sublinhamos antes. Assim, com relação aos critérios convencionais, Machado seria um antirrealista, mas, se pensarmos no Realismo enquanto ambição de captar a sociedade contemporânea em movimento, Machado é um grande realista, afirma ele. Machado é um realista que trabalhou com dispositivos antirrealistas (Schwarz, 2005, p. 52).

Se não é um romance histórico, *Esau e Jacó* vem saturado de história, de datas, nomes e alusões a fatos históricos. Ligada a isso a necessidade quase desesperada de entender o país e seu momento histórico, o passado, assim como o futuro, dá ao romance uma dimensão histórica que se impõe e desconcerta.

A saturação pode ser outro índice da mesma contradição: tantas datas, nomes e fatos históricos (resultantes de azar? ligados por causalidade?) não indicam nenhum acontecimento de relevo que, se existisse, poderia ser indicado por ele mesmo ou por uma única data. Os vários acontecimentos aludidos são, pelo contrário, um signo de uma ausência. O que fazem de fato aí?

O desconcertante está em que todas as questões, relevantes ou não, têm a ver com a circulação do dinheiro. Assim, a relação entre Natividade e o irmão-das-almas é estabelecida pela oferta do dinheiro. Abstraídas as personalidades, temos dois agentes (melhor talvez dizer pacientes) da circulação do capital. Não é o especulador que cria o dinheiro, mas o dinheiro que inventa o especulador (como também não é o escritor que projeta os cadernos, mas o contrário, como vimos antes). A boa Natividade, cujas cores lembravam os jardins, é, como todos os outros personagens, prisioneira da circulação do capital.

Não ser agente e sim paciente, não ativo, mas passivo, lançamos no umbral do fantasmagórico. O passo ao fantasmagórico, contudo, não é dado, apenas sugerido, como já dissemos. No entanto, o dinheiro, a especulação, as notas que antes valiam x e hoje valem y , amanhã o que valerão? O valor é fantasmagórico. Daí a incapacidade de decidir ou, para sermos mais claros, daí a incapacidade de mudar o que já está decidido.

Assim, Paulo e Pedro são faces de um mesmo impasse que perpassa toda a história. Ao lado disso, ou talvez antes disso, a narrativa em terceira pessoa esconde uma narrativa em primeira pessoa. Aires, como personagem, é um recurso narrativo que permite ao narrador falar de si mesmo como um outro: “nosso Aires”, “esse Aires”. A maneira de o personagem ver o mundo, a maneira de agir, de se portar ante os problemas é a mesma e não é a mesma do narrador, o que projeta a diferença na identidade. O personagem é como um filósofo romano, um cético, desiludido

com os rumos da história. Sempre o fora, e a escolha pela carreira diplomática já era uma forma de absenteísmo. É de se ressaltar, entretanto, que, em inúmeras ocasiões, o narrador é incisivo e, de modo irônico, leva o leitor a se envolver e a se posicionar.

“Quem prevê coisa nenhuma?”, pergunta o narrador (cap. IX, “Vista de palácio”). A impossibilidade de equacionar uma saída para os impasses é também a impossibilidade de se prever qualquer coisa. Diz Gledson que, em *Esau e Jacó*, mais do que nos outros romances, “Machado viu sua própria sociedade desnordeada.” (Gledson, 2003, p. 196). No entanto, toda a narrativa gira em torno de previsões: a de Bárbara sobre os gêmeos, a de D. Cláudia sobre o futuro do marido, assim como as referências irônicas à Pítia do templo de Apolo. Comparada com os oráculos, Bárbara é desqualificada: “A sorte outrora, a numeração agora...” (cap. I, “Cousas futuras”).

As duplicidades seriam uma repetição perfeita de alguma coisa ou podem ser minadas, de fora, por alguma forma de imprevisto? Vimos dizendo que tudo está previsto, que a máquina do mundo corre nos trilhos da estrada de ferro sem que os personagens possam fazer qualquer coisa. Não vamos nos desdizer, nem atenuar a brutalidade da afirmação, mas vamos tentar pensar a obra literária, na sua função desfeticizadora, como um trabalho capaz de inocular um veneno no corpo enfermo, um veneno que, se não é capaz de salvar, representa, porém, uma forma de luta política.

A questão está na relação autor/narrador-personagem. Para o personagem, não há o que fazer nesse mundo em que tudo já está determinado de antemão. Quanto ao narrador, sua voz alcança algumas vezes rara contundência. Quanto ao escritor, por sua vez, cabe perguntar: se o mundo é estático, se tudo está já de antemão posto e disposto nos trilhos por onde corre o trem de ferro, para que escrever? Se a ordem imposta aos acontecimentos fosse a

mesma ordem da narrativa, a literatura seria um passatempo para ociosos. Essa é outra forma de enunciar a contradição que nos interessa aqui.

Para encaminhar a discussão, procuremos entender ainda mais a máquina que a tudo comanda.

A impossibilidade de interferência no curso dos acontecimentos submete os personagens, assim como os leitores, a uma lógica imperiosa. E também a lógica, como tudo o mais nesse livro, desdobra-se em duas, como mais uma forma de duplo. Tentemos vê-las mais de perto.

As duas lógicas não são humanas. A razão iluminista, a do homem dono de seu destino, capaz de decidir entre certo e errado, bem e mal etc., esta lógica não é acessível aos personagens de *Esau e Jacó*. As lógicas aí disponíveis não são humanas: uma é sobre-humana, como se fosse uma lógica do além; outra, sub-humana, como se uma lógica do aquém. A relação entre as duas lógicas é dialética. Elas se encontram nalgum lugar muito específico, mediadas pelo dinheiro, que é, ao mesmo tempo, material e sobrenatural, fantasmagórico.

Os personagens são prisioneiros do fetichismo da mercadoria. A vida é um mistério, as relações humanas são misteriosas ou conduzidas por uma ordem misteriosa, não humana. O dinheiro tem aí uma dupla natureza: por um lado, é uma coisa vil, por outro, é algo sobre-humano, quase divino. Aí pode vir a ter algum sentido, para o leitor, mas não para os personagens – exceto Aires, personagem e narrador – a necessidade de prever o futuro e de lançar mão de recursos “religiosos” para tanto.

No capítulo V, o narrador discorre sobre as contradições, afirmando que há contradições explicáveis. A relação entre a explicabilidade de algumas contradições e a inexplicabilidade de outras remete-nos a Flora e a seu ser inexplicável. Mas, mais do que isso: inexplicável e explicável, assim como previsível e imprevisível, são iguais na diferença.

Esau e Jacó é provavelmente o romance de Machado mais datado (não no sentido de ultrapassado, mas no sentido de histórico). As aporias vivenciadas pelos personagens são simultaneamente saboreadas e ironizadas pelo narrador. Tanto no nível da vida pessoal quanto no nível da vida social, há só aporias. E, no Brasil da abolição da escravatura e da proclamação da república, no Brasil do encilhamento, há só aporia. Ainda que algumas pessoas lucrem com isso. Contudo, até onde vai o proveito ou o lucro? Até o ponto em que não perturbe a lógica subjacente aos acontecimentos.

A lógica do sobrenatural ou “sobre-humana” começa por Bárbara e pelo irmão-das-almas, passa por Plácido e chega às alucinações de Flora. As cantigas entoadas pelo pai de Bárbara têm um quê de macumba ou ritual religioso afro-brasileiro. Por outro lado, fazendo um contraponto com o elemento local, as inúmeras citações do inferno dantesco e da situação fáustica, bem como a referência a Macbeth reforçam a sensação de que estamos perante algo sobrenatural.

A outra lógica, que chamamos “sub-humana” ou mecânica, é a das rodas dos carros e das patas dos cavalos, a da estrada de ferro, como um outro lado da lógica sobrenatural.

Ligando as duas lógicas está o dinheiro. Natividade presenteia Bárbara com uma quantia cinco vezes superior a que era o costume se pagar pelos serviços da cabocla; ao irmão-das-almas, ela dá uma nota de dois mil réis. Essa mesma nota se multiplicará. Contudo, Nóbrega não é um caso isolado. Ele e Santos são idênticos: sabendo usar o descontrole a seu favor, ambos enriquecem. Bem pensado, o imprevisível é absolutamente previsível, e o religioso é material, e a farsa é drama etc.

Se ficamos aqui, temos a visão de Machado como cético, descrente e absenteísta. Entretanto, o escritor se vale da diferença entre narrador e personagem para fazer passar outra perspectiva.

Veja-se, por exemplo, o já citado capítulo XVII, “Tudo que restrinjo”. A narrativa atinge aí uma veemência rara.

Assim inicia o capítulo: “Os gêmeos, não tendo o que fazer, iam mamando”. Mamar é, aqui, ao mesmo tempo, o ato de sugar as tetas das amas, mas também de passarem a fazer parte do sistema de exploração. Os gêmeos “chupam com alma”. As amas são representadas como satisfeitas com sua condição de escravas, que também não deixam de ter seus privilégios. Não têm qualidades pessoais: não são altas nem baixas, feias nem bonitas, são apenas mansas e zelosas de ofício. Não são personagens. São pedaços de coisas. Retiradas do eito para servir aos seus senhores em casa, são o retrato fiel da crueldade atenuada, cantada em prosa e verso por tantos escritores e sociólogos, como se a crueldade pudesse ser atenuada. Esse é o olhar de Aires, o personagem. Contudo, se este é o olhar, a perspectiva o confunde.

O capítulo sublinha assuntos que poderiam ser desenvolvidos, que dariam várias páginas, mas que o escritor evita: descrever a quinquilharia da infância renderia seguramente boas páginas, mas o escritor a evita. Por quê? A pergunta pode ser mais bem formulada: se é para evitar, por que e para que os sublinhar? Naturalmente, para marcar a diferença entre a ficção naturalista, que se comprazia com esses pormenores e se fazia rica em “páginas sólidas”, e o realismo que o escritor professa. “Uma página bastava para os chocalhos que embelezavam os pequenos, como se fosse a própria música do céu”, diz o narrador. Entretanto, imediatamente, faz uma mudança de 360° (“A propósito de chocalhos”) e diz que seria um engano se, ao ver os chocalhos em mãos de crianças, alguém se lembrasse dos seus próprios. A recordação deveria ser mais recente – “alguma arenga do ano passado, se não foi a vaca de leite da véspera”.

A vaca de leite traz outra vez à mente a cena inicial do capítulo, dos gêmeos que mamam e das amas que “tinham glória

dos peitos”. Ora, desprezando “as páginas sólidas”, Machado, entretanto, escreve essa que estamos lendo e cuja contundência talvez se desfizesse numa página naturalista, descritiva (lembrese que tampouco gasta o tempo em descrever Aires, no capítulo XII, “Esse Aires”). É assim que entendemos que a política (ou a capacidade de decidir), inicialmente impossível, penetra na obra.

Não que no mundo representado não haja política, mas quem a pode representar? Seguramente, não as amas de leite; tampouco Santos ou Natividade. Nem Bárbara, cuja percepção dos acontecimentos é limitada pela condição subalterna. Tampouco ela, cujo afazer era prever, poderia representar. Talvez Flora, pelo que ela percebe da trama, mas seu fim é o das alucinações. Talvez ainda Aires, mas ele tinha “tédio à controvérsia”.

Que o narrador e o personagem são o mesmo, com alguma e decisiva diferença, fica patenteado no capítulo CXI, “Um resumo de esperanças”. O tédio à controvérsia é tanto do narrador quanto do personagem. No entanto, o modo de colocar isso para o leitor tem um efeito perturbador: o leitor simpatiza com o Aires personagem, pode até entender suas razões, mas sente que algo está faltando aí.

A não ser assim, Aires não seria jamais personagem, mas só narrador. Se o eu é também ele, é porque o escritor pretendia multiplicar os pontos de vista, criando um efeito de distanciamento. O narrador de *Esau e Jacó* seria, segundo Gledson, um “narrador (pouco confiável) em primeira pessoa” (2003, p. 208).

Voltemos à questão do ponto de vista. A noção de ponto de vista não é apenas técnica, mas também política. Se ponto de vista, hoje, como observa Robert Weimann, é mais do que uma simples estratégia de primeira ou terceira pessoa, é porque envolve a correlação estrutural entre duas funções – a de representação e a de avaliação. A função de representação liga o

romance à natureza objetiva do mundo; a função de avaliação, à natureza subjetiva do narrador. Em outras palavras: a função de representar liga o escritor à sociedade, a de avaliar, à sua narrativa (Weimann, 1984, p. 236).

Dizemos que a política se faz presente em *Esau e Jacó* e que não entrou na obra pela porta dos fundos, mas como um elemento da função desfetichizadora da arte. O que torna esse romance uma grande obra literária é que ele dá a ver os caminhos da máquina do mundo, a totalidade da sociedade brasileira da passagem do século XIX para o XX.

No entanto, isso acontece contra tudo aquilo que se coloca na aparência da obra. A imprevisibilidade poderia ser lida como a impossibilidade de ver além dos fatos brutos. Assim, as figuras de Bárbara e Plácido nenhuma importância têm como oráculos ou pitonisas. Sua importância é outra: cada qual representa uma classe social. Ambos funcionam como meio pelo qual os setores dominantes tentam suavizar suas angústias com relação ao futuro incerto. Bárbara tem ainda outra importância: como parte das classes dominadas, ela é aquela que só pode falar aquilo que os senhores querem ouvir. Nesse sentido, a ida de Natividade e Perpétua ao Morro do Castelo tem os ares de uma ocupação. Como um lugar do velho Rio de Janeiro, abandonado pelas classes dominantes, que passaram a preferir os lugares planos aos morros, o Morro do Castelo, lugar de origem do Rio de Janeiro, é símbolo de domínio, mas também de certo tipo de resistência.

Os acontecimentos decisivos da história acontecem no raio de ação dos setores dominantes, mas iniciam pela visita ao Morro do Castelo e a Bárbara. À pitonisa degradada vão as senhoras a fim de suavizar suas angústias sobre o futuro. A degradação é geral e é a da mercantilização da vida.

A conexão entre esses fatos, assim como entre os fatos privados e os públicos, não está disponível a olho nu. A obra

literária finge uma história que, não sendo cópia da realidade, é uma forma de equacionar e iluminar a realidade. Quem poderia ver o trem de ferro no seu movimento?

Ele não está disponível a olho nu, só é perceptível pela obra, que, dessa forma, mostra-se dialética por si mesma. Na percepção dessa totalidade, está a força política de *Esau e Jacó*, que não existiria se a obra não fosse uma poderosa interpretação do Brasil. Gledson contrapõe “um considerável interesse em questões políticas” à “sutileza de abordá-las”. Machado não é monárquico nem republicano, mas “Relativismo não quer dizer indiferença”, diz ainda Gledson (2003, p. 201).

Não se trata também de procurar uma outra política além da política real brasileira, uma “filosofia política – ou suprapolítica – abstrata.” Na verdade não se trata de esquadrihar as posições políticas do autor, mas de sublinhar o “ponto de vista de classe” presente na obra.

Voltemos às “páginas sólidas”. Deter-se naqueles pormenores renderia muitas páginas e elas seriam sólidas porque falariam por si mesmas. A solidez estaria em que os pormenores seriam expostos sem dissimulação, na sua crueza.

É claro que desprezar as páginas sólidas e, além do mais, ironizá-las é uma opção do escritor. Ele prefere concentrar sua narrativa nos conflitos, pequenos e grandes, dos personagens centrais, gente das classes dominantes, ainda que a presença de Bárbara seja decisiva. Contudo, Bárbara não estaria aí, nem o irmão-das-almas, não fosse a ida de Natividade e Perpétua ao morro, que faz com que o capital circule. O morro, sim, é o espaço em que se aglomeram aqueles que não tiveram a sorte de servir nas casas dos senhores.

Se a narrativa gira em torno do que é ou não previsível, ela mesma possui uma força de previsão, mas agora sem qualquer traço de sobrenatural: o país que entrava no século XX sem resolver

literária finge uma história que, não sendo cópia da realidade, é uma forma de equacionar e iluminar a realidade. Quem poderia ver o trem de ferro no seu movimento?

Ele não está disponível a olho nu, só é perceptível pela obra, que, dessa forma, mostra-se dialética por si mesma. Na percepção dessa totalidade, está a força política de *Esau e Jacó*, que não existiria se a obra não fosse uma poderosa interpretação do Brasil. Gledson contrapõe “um considerável interesse em questões políticas” à “sutileza de abordá-las”. Machado não é monárquico nem republicano, mas “Relativismo não quer dizer indiferença”, diz ainda Gledson (2003, p. 201).

Não se trata também de procurar uma outra política além da política real brasileira, uma “filosofia política – ou suprapolítica – abstrata.” Na verdade não se trata de esquadrihar as posições políticas do autor, mas de sublinhar o “ponto de vista de classe” presente na obra.

Voltemos às “páginas sólidas”. Deter-se naqueles pormenores renderia muitas páginas e elas seriam sólidas porque falaria por si mesmas. A solidez estaria em que os pormenores seriam expostos sem dissimulação, na sua crueza.

É claro que desprezar as páginas sólidas e, além do mais, ironizá-las é uma opção do escritor. Ele prefere concentrar sua narrativa nos conflitos, pequenos e grandes, dos personagens centrais, gente das classes dominantes, ainda que a presença de Bárbara seja decisiva. Contudo, Bárbara não estaria aí, nem o irmão-das-almas, não fosse a ida de Natividade e Perpétua ao morro, que faz com que o capital circule. O morro, sim, é o espaço em que se aglomeram aqueles que não tiveram a sorte de servir nas casas dos senhores.

Se a narrativa gira em torno do que é ou não previsível, ela mesma possui uma força de previsão, mas agora sem qualquer traço de sobrenatural: o país que entrava no século XX sem resolver

contrários na lógica do dinheiro que, por ser volátil é imprevisível (ou sobre-humano), mas por ser imperioso é previsível (ou sub-humano). Na verdade, sem intencionar fazer uma tese sobre o funcionamento da sociedade brasileira, Machado dá a ver que o mundo material e o espiritual (infraestrutura e superestrutura na formulação dialética) se interpenetram. Com isso, o romance propicia uma visão dialética da sociedade.

A expressão infraestrutura/superestrutura pode levar, pela qualidade de metáfora espacial, a um dualismo com a ideia subjacente de que a infraestrutura (ou produção material) determina a superestrutura (produção cultural) de modo mecânico, o que é estranho ao pensamento de Marx.²

No conceito gramsciano de bloco histórico, reencontramos o pensamento de Marx e Engels: a produção humana, seja material, seja espiritual, é produção para o poder, na história concreta onde os dois níveis (infraestrutura e superestrutura) convergem. Ressalve-se que, se há convergência, ela não deixa de ser dialética. Estrutura e superestrutura são conceitos válidos, mas só podem ser entendidos de modo dialético. A infraestrutura separada do momento histórico concreto, abstraída, não existe. Não é uma realidade exterior à história.

Em *Marxismo e literatura*, Raymond Williams, em análise acurada do binômio infraestrutura/superestrutura, e depois de passar por noções como “mediação” e “homologia”, chega à noção gramsciana de hegemonia (1979, 2005). “Hegemonia” vai além de “cultura”, porque relaciona o processo social como totalidade. Vai além também de “ideologia”, porque nela o decisivo não é apenas o sistema consciente de ideias e crenças, mas todo o processo social vivido. É todo um conjunto de práticas e expectativas sobre a totalidade da vida: nossos sentidos

2 Sobre os vários sentidos que “determinar” (em alemão, *bestimmen*) assume na obra de Marx, ver Raymond Williams (2005, 2007).

e distribuição de energia, nossa percepção de nós mesmos e de nosso mundo.

A estrutura e a superestrutura formam, quando o poder é hegemônico, um bloco histórico, afirma Gramsci (1975, p. 47). A realidade de qualquer hegemonia é a de que, embora por definição ela seja dominante, jamais será total ou exclusiva. Ela precisa ser reproduzida a cada dia e, no seu interior, travam-se diariamente lutas e esforços no sentido da construção de contra-hegemonias.

Nesses espaços, desenrola-se a história da produção cultural. Aí a literatura se constitui como território em e de litígio, o território da luta pela hegemonia.

Nas formações sociais burguesas (entendendo a história da Europa como a da formação de um bloco histórico), em que surgiu a literatura autônoma, a dialética base/superestrutura se dá de maneira muito específica. A forma capitalista de produção é uma forma antagônica, porque repousa sobre a separação dos produtores das condições de produção. Os trabalhadores estão excluídos dos meios de produção e das mercadorias produzidas por seu trabalho. Como tal, a forma capitalista de produção supõe, contém e reproduz uma oposição e uma contradição objetivas entre as duas classes.

A “determinação das superestruturas pela infraestrutura em última instância” é uma proposição central na hermenêutica marxista. Prestipino observa que, entre a estrutura e as superestruturas, há um movimento oscilatório que faz com que estas últimas possam ser reativas. Não se trata de uma concessão: ser ou não reativa tem a ver com o conjunto dos fenômenos sociais de um momento ou época. O significado da determinação (sempre usando determinar no sentido de apresentar os termos ou os términos, não no mero sentido de impor) só se torna inteligível no final do processo social, irregular e tortuoso, em última instância (Prestipino, 1977, p. 46).

Daí, ainda segundo Prestipino, pode-se deduzir: *i*) que entre as estruturas e as superestruturas correspondentes há uma defasagem cronológica; e *ii*) que a direção em que se produz a defasagem não tem um caráter unívoco, posto que, nas superestruturas, há funções que se atrasam e outras que se adiantam.

O ESPÍRITO DA COISA

A percepção da sociedade brasileira presente em *Esau e Jacó* é uma visão antecipada dos caminhos que o Brasil tomaria desde o final do século XIX até os dias de hoje. Não seria essa uma previsão? “Cousas futuras”. Daí o beco sem saída em que transitam todos, desde Aires até Bárbara.

Na mediação entre as duas lógicas – a espiritual e a material –, está o sentido de *Esau e Jacó*. Não seria essa uma leitura muito tacanha para uma obra que envolve o leitor com questões tão profundas como o amor e a morte? Cabe esclarecer que o amor e a morte não são fenômenos puramente econômicos no sentido restrito do termo. São fenômenos com que se defronta o ser humano na dimensão mais profunda da sua humanidade. Convém dizer que aí não se encontram respostas, mas perguntas.

O que cabe ressaltar, contudo, é que o amor e a morte não são experienciados da mesma forma por seres humanos afastados no tempo e no espaço, como um tupi de uma época anterior aos descobrimentos e um homem ou uma mulher de classe média do século XXI. Assim, mesmo o amor e a morte são históricos. O que nos fica da experiência do amor e da morte (e também da solidão) em *Esau e Jacó* é sua inapelável banalização.

Aí onde as relações humanas são mediadas pelo dinheiro, a dimensão mais profunda do homem é absolutamente banalizada, coisificada. Se não podemos decidir sobre nosso destino, somos

seres coisificados. Quando deixa ver isso, a obra literária sublinha, ao mesmo tempo, a miséria humana e a urgência de criação de outro mundo, o da liberdade. Nisso consiste, como vimos, a função desfetichizadora da arte.

REFERÊNCIAS:

- BARBOSA, João Alexandre. Os novos centuriões. In: _____. *Mistérios do dicionário*. São Paulo: Ateliê, 2004.
- GLEDSON, John. *Machado de Assis*. Ficção e história. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- GRAMSCI, Antonio. *Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce*. Roma: Riuniti, 1975.
- LUKÁCS, György. *Estética 2*. La peculiaridad de lo estético. Problemas de la mimesis. v. 2. Barcelona, México: Grijalbo, 1966.
- MARX, Karl. O 18 Brumário de Luís Bonaparte. In: _____. *Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1974.
- MARX, Karl. *El Capital*. Crítica de la economía política. v. 1. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- PRESTIPINO, Giuseppe. *El pensamiento filosófico de Engels*. Naturaleza y sociedad en la perspectiva teórica marxista. México: Siglo Veintiuno, 1977.
- RIEDEL, Dirce Cortes. *Metáfora*. O espelho de Machado de Assis. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1974.
- RIEDEL, Dirce Cortes. Um romance “histórico”? In: ASSIS, Machado. *Esau e Jacó*. São Paulo: Ática, 1975. (Introdução)
- SCHWARZ, Roberto. Un pionero brasileño. *New Left Review*, versión española, n. 36, 2005.
- SCHWARZ, Roberto. Martinha vs. Lucrecia. In: ANTUNES, Benedicto; MOITA, Sérgio Vicente (Org.). *Machado de Assis e a*

crítica internacional. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

WEIMANN, Robert. Narrative Perspective: Point of View Reconsidered. In: _____. *Structure and Society in Literary History*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1984.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WILLIAMS, Raymond. *Culture and materialism*. London/New York, 2005.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave*. São Paulo: Boitempo, 2007.

OBRA DO AUTOR:

ASSIS, Machado de. Esaú e Jacó. In: _____. *Obras completas*. v. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S. A., 1992.

Termos-chave para a teoria e prática da crítica literária dialética

Ana Laura dos Reis Corrêa

Bernard Herman Hess

Neste capítulo, apresentamos algumas definições, acrescidas de breves reflexões, de alguns dos termos-chave para a teoria e a prática da crítica literária dialética. Todos esses termos, apresentados neste capítulo em ordem alfabética, foram empregados nos textos que constituem os capítulos deste livro, e o leitor poderá consultá-los na medida em que eles apareçam nos textos anteriores ou mesmo de forma independente da leitura dos capítulos.

O objetivo deste último capítulo é disponibilizar ao leitor uma série de conceitos que são fundamentais para o exercício da crítica literária dialética. Alguns desses conceitos são especificamente ligados à literatura, outros se situam mais no campo da filosofia, da economia política ou da história. O que se procurou efetivar a partir do destaque dado a cada um desses termos é justamente a articulação entre a crítica literária e a concepção histórica e dialética da história da produção social e humana, da qual a literatura é parte importante e decisiva.

Com a leitura ou consulta desses termos, o leitor poderá, esperamos, retomar, avaliar e problematizar, como um conjunto,

Para Aristóteles, a *anagnórisis* está ligada à peripécia, isto é, ao momento em que a sorte (destino ou fortuna) do herói trágico é mudada, em geral de forma catastrófica, por um conjunto de ações que conduzem o herói ao reconhecimento de algo que era ignorado por ele. Um dos exemplos mais conhecidos da experiência trágica da *anagnórisis* é o encontrado na tragédia de Sófocles *Édipo rei*, na qual o herói trágico Édipo chega ao reconhecimento de sua origem após um conjunto de ações que o levaram a matar o próprio pai (Laio) e a se casar com a própria mãe (Jocasta). Segundo Aristóteles, a *anagnórisis* está presente também na epopeia, embora de forma um pouco diversa, como, por exemplo, no momento em que Ulisses, ou Odisseu, herói da *Odisseia* de Homero, volta para Ítaca após longos anos e é reconhecido, inicialmente, por seu cão (Argos) e depois por sua criada (Euricléia), por seu filho (Telêmaco), por seu pai (Laertes) até ser reconhecido por sua esposa (Penélope). Embora a *anagnórisis* esteja profundamente ligada à estrutura da tragédia clássica grega, o movimento que ela representa está associado à natureza da obra literária ainda hoje, a qual se apresenta como forma de conhecimento profundo da história humana e como possibilidade de ampliação da consciência do leitor em relação a si mesmo e ao mundo.

Autotélico: termo que significa aquilo que tem sentido apenas para si mesmo. Com relação ao texto literário, o termo autotélico é entendido como referente à arte que só pode ser compreendida pelo artista que a produziu; à arte que recusa qualquer referência ao mundo exterior (arte pela arte); à oposição entre a natureza autorreflexiva da arte e o didatismo de produções não literárias, como as filosóficas, didáticas, biográficas etc. Para o ponto de vista autotélico, a arte não deve ser entendida, ela não explica nada, embora implique o leitor no interior de sua própria estrutura autônoma em relação ao mundo e à história.

Conto: em geral, a classificação de um texto literário como conto realiza-se pela via comparativa entre conto e romance, sempre evidenciando a diferença do parentesco pelo que falta no primeiro e se expande no segundo: o conto seria uma narrativa curta, objetiva, composta por uma trama de poucos fios, com reduzido número de personagens e conflitos, ação narrativa restrita a uma composição de tempo, espaço e narrador de complexidade moderada; enquanto o romance seria tudo aquilo que o conto não pode ser em extensão, complexidade, profundidade e refinamento. Talvez fosse interessante pensar em outra perspectiva esse sinal negativo do conto em relação ao romance, considerando, por exemplo, que se produziram contos muito antes que o romance existisse e que, mesmo depois da consolidação do romance, muitos contos continuaram a ser produzidos. A precedência e a permanência dessa forma literária marcada pela concisão, ainda que existam romances de menor fôlego e extensão que alguns contos, faz suspeitar que aquilo que é tomado por limitação do conto pode se vincular a um elemento central, refinado e complexo da produção dessa forma literária: a perseguição de uma síntese difícil e fugaz, quase indisponível no mundo dos homens em seu trabalho de produzir a vida e a história. O trabalho de produção do conto não cessa de buscar a síntese daquilo mesmo que escapa ao homem na sua luta para produzir sua própria história. Essa estrutura inconformada do conto em relação à vida, alienada de sua própria lógica de produção pelos homens que se perdem ao tentar não se perder, provavelmente tem ligação com as raízes de oralidade, arcaica e popular, do contar e recontar a vida, de onde a forma do conto deriva. A forma do conto resultaria, assim, da luta entre a vida bruta, a vida realmente vivida e construída pelo homem no chão da história, cuja lógica se mostra inapreensível, e a urgência de sua transfiguração em objeto literário para apreendê-la em sua

fugacidade. O amor do conto pelo momento da síntese viva da vida, que quase sempre não está dada, é exatamente aquilo que o define, o que faz do conto uma forma literária específica, que busca na condensação da forma alcançar aquilo que se volatiliza no cotidiano da vida administrada.

Contradição (dialética): princípio da lógica dialética, da relação e luta entre forças contrárias. Na sociedade, as lutas entre as classes sociais têm sido o motor da história da humanidade. Na perspectiva dialética, a contradição exige ser pensada para além da simples oposição ou conciliação entre polos contrários. O pensamento dialético recusa o maniqueísmo e o estático, busca a correlação tensionada e o movimento entre as partes adversas. A dialética busca escapar do mecanicismo e, para tanto, pensa os elementos opostos como partes de um todo, portanto, não é possível pensar o todo sem considerar suas partes, tampouco é viável pensar as partes abstraíndo-as do todo que elas formam. Para pensar a arte, por exemplo, a dialética acompanha os movimentos contraditórios internos ao texto, valorizando seu caráter opositivo, mas busca também as conexões entre os elementos contraditórios, considerando que a relação entre eles compõe um todo que é a integralidade contraditória do texto. Assim, o pensamento dialético é fundamental para a leitura crítica de uma obra literária, que, à semelhança da vida e da história humana, não se constitui de forma linear ou em relações imediatas de causa e efeito, mas perfaz um movimento ziguezagueante que emaranha os caminhos para o passado com as veredas para o futuro no interior do mapa do presente que, assim, constitui-se como totalidade. Como forma dialética, a literatura se apresenta como elemento de contradição em relação ao mundo, uma vez que, como unidade relativamente autônoma, a literatura se opõe ao mundo do qual ela é, ao mesmo tempo, parte integrante. Sendo parte contraditória de um todo que recusa e questiona, mas do

qual, simultaneamente, participa, a literatura se assume como contradição dialética e, ainda, como espaço de contradições em relação a um mundo que, para permanecer na direção em que está, nega sistematicamente as contradições. Nesse sentido, o texto literário produz uma atitude de resistência frente ao mundo administrado, que recusa pensar a si mesmo fora dos padrões dominantes, isto é, que escamoteia suas profundas contradições. Além disso, os elementos contraditórios do próprio texto literário, formando um todo contraditório na forma literária, põem à luz as contradições que a realidade social imediata nega, embora não cesse de as reproduzir.

Crônica histórica: define-se como um relato cronológico de fatos ocorridos, o que indica sua relação com a memória e com o tempo (atestada pela própria origem grega da palavra, *khrónos*, que significa tempo) e também estabelece os limites entre a historiografia/historiador, que tem como objetivo e dever narrar o que aconteceu, e a literatura/poeta, que narra o que poderia acontecer, como distingue Aristóteles na sua *Poética*. A origem da crônica histórica está intimamente relacionada ao processo civilizatório de organização da vida em sociedade. O ofício de cronista remonta e dá origem à escrita – os escribas egípcios, por exemplo, responsáveis pelo registro dos feitos históricos da unificação do Egito – e permanece como instrumento ligado ao poder durante a Idade Média, pela instituição do cargo de cronista-mor do reino, ocupado por homens que tinham como função registrar episódios históricos e feitos grandiosos dos reis e imperadores. Algumas das crônicas históricas desse período, e mesmo de fases posteriores, associavam os fatos históricos aos interesses políticos dos monarcas, o que resultava em textos que tanto esboçavam os rudimentos de uma escrita historiográfica moderna quanto inseriam elementos ficcionais que engrandeciam os feitos narrados para além de sua contingência real. A partir do

mercantilismo e da expansão marítima, a função dos cronistas tornou-se ainda mais relevante, e são inúmeros os relatos históricos de viagens, conquistas e processos de reconhecimento, dominação e exploração das terras e povos dominados pelos colonizadores. Essas crônicas do período da Conquista (da Ásia, da África e da América) têm papel fundamental na história literária das colônias e expressam, muitas vezes, o olhar maravilhado e exótico dos cronistas frente às riquezas naturais, bem como o estranhamento provocado pelos costumes nativos, diversos dos europeus, além de permitirem que o leitor de hoje perceba os mecanismos da lógica expansionista, ao mesmo tempo, civilizadora e brutal. A formação da literatura no Brasil esteve muito relacionada à visão dos cronistas, e o caráter exótico, entre o documental e o maravilhoso, de muitas de nossas primeiras obras literárias mantém relação com a tradição dos cronistas coloniais. Os ficcionistas e poetas brasileiros souberam extrair vantagens estéticas importantes dessa aproximação com os relatos históricos, seja ao desfigurá-los ou transfigurá-los pela criação literária, seja ao explorar os limites entre a crônica histórica e a ficção, como no caso do conto “Pai contra mãe”, de Machado de Assis, analisado neste livro.

Desencantamento: trata-se de uma característica ou carência essencial da sociedade burguesa, descrita por Marx no *Manifesto comunista* e, mais tarde, por Max Weber, que reflete sobre o destino de sua época, caracterizada pela racionalização, mecanização e quantificação do mundo. O desencantamento do mundo era parte do programa iluminista, que pretendia superar os mitos, o mistério, as superstições e a imaginação pelo esclarecimento, pela verdade do saber e do intelecto. Entretanto, o desaparecimento do sagrado e a desmitificação do mundo, como processos históricos, não garantiram o livre ingresso do homem no mundo da razão.

Dinheiro: é uma forma equivalente geral do valor, na qual o valor das mercadorias aparece como puro valor de troca. A forma dinheiro do valor é inerente à forma da produção de mercadorias organizada pela troca no sistema capitalista. O dinheiro se apresenta, na sociedade moderna, como mediação universal das relações humanas: do homem consigo mesmo, com outro homem e com o mundo. Como mediação universal, o dinheiro é o equivalente abstrato de todas as mercadorias. Por trás das relações entre as mercadorias, estão as relações entre os sujeitos humanos; quando os sujeitos pensam no dinheiro, sabem muito bem que ele é apenas um material concreto (com valor de uso) que permite àquele que o possui usufruir de uma parte do produto social. Ninguém, na vida cotidiana, acredita que o dinheiro seja um material sublime capaz de ocultar a relação entre as pessoas e agir como uma universalidade abstrata (seu valor de troca) independentemente delas. Todos nós sabemos que, por trás das relações mercantis, quem está agindo são as pessoas. O problema é que essa ação das pessoas, no ato de troca da mercadoria, é guiada pela ilusão fetichista de que esse material é verdadeiramente sublime, como se ele possuísse um corpo imaterial que encarnasse imediatamente a riqueza como tal. É como se disséssemos: é claro que o dinheiro é um objeto material como muitos outros, mas nós o desejamos como se ele fosse uma substância especial capaz de ficar acima da ação do tempo, da qual nós mesmos não podemos escapar. O poder criativo conferido ao dinheiro pela sociedade centrada e gerida pelo capital é que nos faz agir diante do dinheiro como quem age frente a uma potência criativa. Em nossa sociedade,

o dinheiro, já que possui a propriedade de comprar tudo, de apropriar objetos para si mesmo, é, por conseguinte o objeto por excelência. O caráter universal dessa propriedade corresponde à onipotência do dinheiro, que é encarado como um ser onipotente.

[...] O que existe para mim por intermédio do dinheiro, aquilo por que eu posso pagar (isto é, que o dinheiro pode comprar), tudo isso sou eu, o possuidor de meu dinheiro. Meu próprio poder é tão grande quanto o dele. As propriedades do dinheiro são as minhas próprias (do possuidor) propriedades e faculdades. O que eu sou e posso fazer, portanto, não depende absolutamente de minha individualidade. Sou feio, mas posso comprar a mais bela mulher para mim. Consequentemente, não sou feio, pois o efeito da feiúra, seu poder de repulsa, é anulado pelo dinheiro. [...] Eu, que posso ter, mediante o poder do dinheiro, tudo que o coração humano deseja, não possuo então todas as habilidades humanas? Não transforma meu dinheiro, então, todas as minhas incapacidades em seus contrários? [...] O que sou incapaz de fazer como homem, e, pois, o que todas as minhas faculdades individuais são incapazes de fazer, me é possibilitado pelo dinheiro. O dinheiro, por conseguinte, transforma cada uma dessas faculdades em algo que ela não é, em seu antônimo. [...] [Entretanto,] Suponhamos que o homem seja homem e que sua relação com o mundo seja humana. Então, o amor só poderá ser trocado por amor; confiança, por confiança etc. [...] Se você amar sem atrair amor em troca, isto é, se você não for capaz, pela manifestação de você mesmo como uma pessoa amável, fazer-se amado, então seu amor será impotente e um infortúnio.¹

Esclarecimento: a ideia de esclarecimento está historicamente relacionada à entrada do homem na Idade Moderna e, especialmente, ao “Século das Luzes”, período do Iluminismo (século XVIII), quando os avanços científicos e filosóficos, as revoluções burguesas, o advento do capitalismo agrário e industrial, entre outros fatores, anunciaram a superação

1 MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos* (1844/1932). Marxist Internet Archive, 2007. Disponível em: <<http://www.marxists.org/portugues/marx/1844/manuscritos/cap06.htm>>. Acesso em: 26 nov. 2010.

do feudalismo e proclamaram a entrada do homem no mundo da razão, em oposição à concepção teocêntrica da Idade Média. O esclarecimento propunha, então, a igualdade entre os homens e o direito à emancipação pela ilustração, isto é, pela razão ilustrada, pelo conhecimento e pelo saber, que capacitariam os homens a construir seu próprio destino. Entretanto, é preciso abordar também as profundas contradições que vieram com os ventos do esclarecimento, para tanto, é importante evocar a reflexão de Adorno e Horkheimer acerca do esclarecimento.² Para os autores, o esclarecimento, embora esteja vinculado ao conceito histórico e filosófico do Iluminismo, não se restringe a ele, mas alcança os processos de desencantamento do mundo, pelos quais os homens procuraram se autopreservar frente ao medo de uma natureza desconhecida, à qual atribuíam poderes sobrenaturais para explicar seu desamparo e sua fragilidade frente a ela. O esclarecimento é a pretensão dos homens de se livrarem do medo quando não houver mais nada de desconhecido. A partir disso é que Adorno e Horkheimer podem fazer a crítica ao esclarecimento, afirmando que o mito, contra o qual o esclarecimento se volta e ao qual busca desencantar, era já uma forma do próprio esclarecimento. Associando o esclarecimento àquilo mesmo que ele pretendia superar, os autores afirmam a dialética do esclarecimento, isto é, ao pretender entrar no mundo da razão, o homem arrasta consigo, pelo esclarecimento, o irracional e o primitivo. Dessa forma, a desrazão está no interior da racionalidade esclarecida, e a barbárie se apresenta como ameaça interna à civilização. O esclarecimento foi a consciência de que o que se pretendia aprender pela dominação da natureza – a liberdade do medo da natureza desconhecida e a autopreservação do homem – havia desaparecido, estava alienado justamente pelo próprio ato da dominação do mundo natural pelo saber. Esse

2 Cf. *Dialética do esclarecimento* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985).

desaparecimento traz de volta a coação e o temor, relacionados à ameaça de uma natureza não dominada. Assim, o esclarecimento crítica e perpetua a coação e o estremecimento; ao se opor à natureza, a razão, dela excluída, volta a ser natureza como regressão. O preço da dominação da natureza foi a alienação do homem com relação aos objetos dominados e a generalização do fetiche na vida da sociedade, onde a relação dos homens entre si e de cada um consigo mesmo está enfeitiçada e regredida a uma dominação cega, que Adorno e Horkheimer identificam na indústria cultural e na barbárie social.

Espetáculo (mundo ou sociedade do espetáculo): em seu livro *A sociedade do espetáculo* (Rio de Janeiro: Contraponto, 1997), Guy Debord chamou de sociedade do espetáculo aquilo em que se converteu a sociedade capitalista, quando a mercadoria ocupou totalmente a vida social, transformando-se no próprio mundo, dominando tudo o que é vivido. O mundo do espetáculo não apenas ratifica o fetichismo da mercadoria como suplemento à espiritualidade oficial em crise, mas também é o sinal de que esse princípio se realizou completamente nas sociedades capitalistas. Trata-se de um mundo em que a relação com a mercadoria se impôs de tal forma que não se consegue ver nada além dela: o mundo que se vê é o mundo da mercadoria. Nesse mundo, a negação da vida se realiza exatamente porque o que aparece é apenas o que não é, puro espetáculo, que faz com que o embuste tome a qualidade do vivido. No mundo do espetáculo, a satisfação das necessidades para a sobrevivência humana foi substituída por uma fabricação ininterrupta de necessidades falsas, efetivamente desnecessárias, que têm como fim único a pseudonecessidade da manutenção do próprio espetáculo, que não pretende chegar a nada que não seja ele mesmo.

Estrutura literária: a obra literária se materializa como tal a partir de uma organização interna que se compõe pelo trabalho

estético do escritor. Para compor a obra literária, o escritor lança mão de um conjunto de recursos expressivos (figuras de linguagem, rima, ritmo etc.) e técnicas narrativas e/ou poéticas (foco narrativo, construção do personagem, do eu lírico, do espaço, do tempo etc.) acumuladas ao longo do tempo, articulando-as de maneira a formar um todo coeso. Na estrutura literária, os elementos externos ao texto literário são transfigurados esteticamente, isto é, internalizados na trama do texto, tornam-se, então, elementos literários, que, regidos pela lógica organizativa do interior do texto, são postos em movimento pelo autor, segundo um princípio organizativo, e criam o mundo narrativo ou poético como organização formal de determinadas representações mentais.

Fábula: na perspectiva do Formalismo Russo (corrente de crítica literária desenvolvida na Rússia, a partir de 1914, que buscava distinguir a especificidade da literatura em relação a outras atividades humanas e preconizava o estudo da literatura por ela mesma a partir de um conjunto de dispositivos específicos da linguagem literária), o conceito de fábula diverge da ideia de uma narrativa pedagógica em que, por meio da fala e das ações de animais, são veiculadas máximas morais que deveriam ter validade para os homens. Para os formalistas russos, a fábula (a história) é um elemento constitutivo do texto literário em prosa, do qual a narrativa nascerá como conjunto de acontecimentos figurados literariamente em torno do *sjuzhet* (enredo), elemento puramente literário que difere da narração cronológica dos acontecimentos que compõem a fábula.

Fetichismo: Marx escolheu um termo religioso para designar a fantasia teológica do universo da mercadoria: originariamente, o termo fetichismo designava a falsa idolatria em oposição à verdadeira fé. Essa escolha revela que o mundo da mercadoria cria o suplemento fetichista que faltava à espiritualidade oficial.

Portanto, é na forma-mercadoria que o fantasma do sagrado ancora, produzindo os fenômenos da reificação, do objeto fetichizado, da cultura do espetáculo, da impossibilidade do humano. Ao analisar a passagem do mundo sagrado e feudal para o mundo capitalista, Marx aponta para uma mudança na estrutura dos vínculos sociais. As relações sociais feudais estavam baseadas no binômio dominação-servidão e eram fetichizadas, ou seja, o servo obedecia a seu senhor porque pensava que o seu senhor era senhor independentemente de ele ser seu servo, assim como o senhor acreditava que o seu senhorio era algo natural da sua condição de ser senhor, independentemente da existência de seus servos. As produções desse mundo pré-capitalista não estavam ainda voltadas para o mercado, pois resultavam de uma produção natural. No mundo moderno capitalista, as relações sociais são desfetichizadas na medida em que se estabelecem entre sujeitos iguais aos olhos da lei. Entretanto, a contrapartida dessa desfetichização das relações sociais é o fetichismo da mercadoria – a aura mística da relação senhor e servo se desloca para a relação entre as coisas. As relações de dominação e servidão do mundo feudal se disfarçam sob a forma de relações sociais entre as coisas. A forma-mercadoria, portanto, carrega em si o fantasma das relações de dominação e servidão, entretanto, como fantasma, essa relação está recalcada e o que se apresenta é uma aparência ideológica de igualdade entre os sujeitos. No mundo moderno, a mercadoria produz, então, um processo de reificação, isto é, por trás das coisas ou dessa relação entre as coisas, está escondida uma relação mais diabólica que o fetichismo do vínculo senhor-servo.

Forma literária: é a materialidade do texto que é construída pelo trabalho estético do escritor. Em seu trabalho, o escritor retira as palavras de seu estado original e as organiza em um todo articulado; para tanto, ele emprega técnicas e recursos expressivos produzidos e acumulados ao longo da

história da produção literária pelo homem. Na forma literária, os elementos advindos da forma social, que são extraliterários, são processados, trabalhados, transfigurados pelo autor até se tornarem objetos estéticos, isto é, forma literária. Os elementos não literários tornam-se algo diferente do que eram antes de serem transformados em objetos literários, os quais guardam em seu interior a substância do que foram anteriormente os elementos extraliterários. Dessa maneira é que a forma literária mantém relação indireta com o mundo onde foi produzida pelo autor, embora passe a constituir, como objeto literário, um mundo próprio, organizado e criado pelo trabalho estético. A forma literária, embora seja um objeto, uma materialidade, concretiza-se a partir de um movimento, uma articulação, uma reorganização que dinamiza tensões profundas da vida social, assim, portanto, a forma literária não se constitui como objeto estático, mas como processo ativo e como relação entre os vários elementos do texto, propiciando uma articulação entre fatores variados, como a história social inserida na forma, as marcas do trabalho do escritor deixadas nas formas do texto, a intervenção do leitor que procura acompanhar o movimento do texto.

Formalismos: formas de abordagem da obra literária que têm como fundamento o princípio de que o texto literário é imanente, isto é, independe de elementos exteriores e, portanto, seu significado e seu valor derivam das operações formais do texto, que, por sua vez, são mais relevantes que a matéria narrada e estão desvinculadas de quaisquer contingências externas, especialmente as sociais. Assim, para os formalistas, o sentido do texto está exclusivamente no próprio texto, e os fatores sociais externos são inoperantes para a compreensão e análise do texto literário.

Gênero (gêneros literários): o gênero de uma obra literária é seu modo de ser, seu princípio de organização, que

estabelece correspondência relativa com as condições sociais de produção de um conjunto de obras. Assim, a existência dos gêneros – narrativo, lírico e dramático – e suas variações está originariamente relacionada à conjuntura histórica a qual se articula a produção de uma série de obras, que consolidam em sua forma recursos expressivos específicos compartilhados entre as obras. Por isso, podemos acompanhar as continuidades e rupturas no percurso de alguns gêneros em determinados períodos, como a do épico, na Antiguidade Clássica; a sua posterior adaptação como epopeia, no Renascimento; e o surgimento do romance no século XIX. O estudo dos gêneros literários é fruto da comparação entre as obras e evidencia a necessidade de compreendê-las e, em certo sentido, classificá-las. Os primeiros sinais de uma discussão em torno dos gêneros literários estão em Platão, que, no livro III da *República*, já evocava uma divisão das obras em tragédia e comédia (teatro), ditirambo (poesia lírica) e poesia épica. Na *Poética*, de Aristóteles, encontra-se o esboço de uma sistematização das formas literárias em tragédia, comédia, epopeia, ditirambo, aulética e citarística (arte de tocar aulo/flauta e cítara). Entre os latinos, Horácio, em sua *Arte poética*, retoma a questão, sob sensível influência de Platão. Na Idade Média, o avanço teórico na discussão acerca dos gêneros literários foi insignificante, entretanto, esse foi um período importante para a evolução e a renovação dos gêneros literários, pois as formas anteriores da Antiguidade Clássica foram adaptadas em formas narrativas e poéticas, como os romances, as canções de gesta, os autos e milagres, e as cantigas, que possibilitaram uma abertura para a fusão dos gêneros que mais tarde se consolidaria na lírica, no romance (narrativa) e no teatro moderno. Durante o Renascimento e até o Romantismo, a noção de gênero, associada à efervescência de releituras de Aristóteles, foi objeto de muitas obras teóricas, que produziram uma doutrina dos gêneros caracterizada pelo

purismo e pelo excessivo dogmatismo. Entretanto, a produção poética da época escapou à regulamentação teórica, e as formas literárias efetivavam o que era negado pelos pressupostos teóricos: a proximidade entre tragédia e comédia, lirismo e epopeia. No século XIX, a doutrina dos gêneros puros já está superada, e a mistura de gêneros para a criação de novas formas é legitimada e celebrada pelo Romantismo. Entre a renovação romântica e a perspectiva positivista, no século XIX, ocorreram muitas polêmicas acerca dos gêneros, entre concepções que vão desde a teoria evolucionista de Brunetiére, que considerava os gêneros literários como elementos com vida própria e subordinados a leis da evolução, até a negação de Benedetto Croce quanto à função e à utilidade do conceito de gêneros literários, as discussões acerca dos gêneros se prolongaram até a primeira metade do século XX. Atualmente, a questão dos gêneros já não suscita esse tipo de polêmica, e os gêneros literários, com toda a história neles sedimentada, constituem-se não mais como regulamentação fixa, mas, sim, como formas literárias relativas, mas historicizadas, que estão à disposição do escritor e podem ser por ele modificadas, adaptadas, fundidas e recriadas no processo de composição da forma literária.

Hermenêutica: do grego *hermēneuein*, significa declarar, anunciar, interpretar, esclarecer e traduzir algo que, assim, torna-se compreensível. Como ramo da filosofia, a hermenêutica lida com problemas relativos à constituição da compreensão humana a partir da interpretação de textos escritos. A origem desse termo remete ao deus grego Hermes, o mensageiro dos deuses, encarregado de enviar sentenças divinas aos destinatários humanos ou olímpicos, que deveriam interpretá-las e encontrar o sentido de cada uma delas. Com relação ao texto literário, a leitura hermenêutica é também entendida como atitude interpretativa do leitor acerca das figurações da obra, do mundo

e de si mesmo. Na perspectiva da crítica histórica e dialética da literatura, a hermenêutica do texto literário está na própria forma como o texto se organiza. A forma de organização estética de um texto é já uma interpretação, uma leitura do mundo. O ato do leitor crítico, como intérprete ou hermeneuta, não é o de aplicar uma leitura interpretativa à obra, mas é, antes, o de acompanhar o trabalho de composição da forma literária e reconhecer nele seu caráter autointerpretativo.

Ideologia: há duas vertentes do pensamento filosófico que influenciaram o conceito de ideologia do ponto de vista do materialismo histórico dialético: de um lado, a crítica da religião desenvolvida pelo materialismo francês e por Ludwig Feuerbach e, de outro, a crítica da epistemologia tradicional e a revalorização da atividade do sujeito realizada pela filosofia alemã da consciência e particularmente por Hegel. A crítica de Marx e Engels, superando essas duas vertentes, tendo-as, entretanto, como ponto de partida, procura mostrar a existência de um elo necessário entre formas “invertidas” de consciência e a existência material dos homens. É essa relação que o conceito de ideologia expressa, referindo-se a uma distorção do pensamento (falsa consciência) que nasce das contradições sociais e as oculta. A identificação entre falsa consciência e ideologia está ligada ao fato de que a realidade social, enquanto conjunto de relações entre os homens e deles com a natureza, já é ela mesma uma realidade ideológica, pois se trata de uma dinâmica efetiva e real, mas que, para continuar existindo como tal, exige seu não conhecimento por parte dos homens que dela participam.

Ironia machadiana: o emprego da ironia nas obras de Machado de Assis é tão constante que o sobrenome do autor passou a adjetivo da ironia, e tão evidente, que falar em ironia machadiana passou a ser lugar comum. Entretanto, o núcleo dessa ironia machadiana não é muito fácil de ser apreendido

e diz respeito à intrincada relação entre a forma irônica, como operador estético, e a forma social brasileira, em ligação com os princípios dos ideais liberais europeus. De acordo com a crítica de Roberto Schwarz, a substância da ironia machadiana é a mistura de liberalismo e escravismo no Brasil. Assim, essa ironia articula, como efeito estético de construção do texto, dois polos aparentemente opositivos da vida social – liberalismo e escravismo –, que, na dinâmica social, assim como deixa ver a forma irônica machadiana, estão dialeticamente unidos e provocam efeitos decisivos no chão histórico nacional.

Lírica moderna: o advento da lírica e sua consolidação estão ligados ao advento e à consolidação da modernidade capitalista. Somente nesse contexto foi possível a configuração estética efetiva de um eu lírico e da expressão de temas antes irrelevantes para a arte, porque individualizados e contingentes. Com a modernidade, a propriedade privada e a liberdade do sujeito, tudo isso sob a regulação do mercado, tornou-se possível a composição de uma forma estética cuja centralidade imediata estava marcadamente na figuração do eu lírico. As formas líricas anteriores apenas esboçavam os contornos desse sujeito lírico, que só pode se completar inteiramente no panorama da modernidade capitalista. Como expressão estética claramente adensada pela individualidade do mundo moderno, a lírica, entretanto, construía-se também como sintoma da angustiante e dilacerante liberdade domesticada pelo mercado e situava o eu lírico em um mundo hostil, configurado por versos, rimas e ritmos que buscavam, ao longo do tempo de acumulação das produções líricas, do início da modernidade até o século XX em diante, novas e variadas formas de expressão, que tanto mais internalizavam as pressões externas quanto mais delas se distanciavam. Assim, a lírica moderna articula tensões na dialética subjetividade/objetividade, particular/geral, poesia/prosa, lírica/épica,

interioridade/exterioridade, experiência pessoal/historicidade. Essas tensões, em geral, não se apresentam abertamente na lírica moderna como tema reconhecido imediatamente na matéria do poema, mas são postas em movimento na articulação do trabalho poético de composição da forma-poema. Portanto, ainda que não fale expressamente ou que dê as costas ao mundo e à história, a lírica moderna traz em sua forma um efeito de dissonância com o mundo que evoca a hostilidade do próprio mundo contra o sujeito que o construiu historicamente e, ao mesmo tempo, formula a utopia de um mundo não reificado e não administrado.

Materialista (materialismo): concepção de interpretação de mundo que parte do princípio de que os fenômenos políticos, ideológicos, culturais, intelectuais, morais e artísticos são definidos (provocados) originalmente pelas condições econômicas e materiais da sociedade. A primazia do material sobre o espiritual não é, entretanto, absoluta, pois é influenciada e transformada dialeticamente pelo próprio conjunto de ideias que surgem como reflexo das condições materiais. O materialismo se liga, portanto, necessariamente, ao método dialético e ao princípio do processo histórico de produção das condições materiais pelos homens enquanto seres sociais.

Mercadoria: o conceito de forma-mercadoria foi elaborado por Karl Marx em seu texto “O caráter fetichista da mercadoria e seu segredo”, publicado no primeiro volume de sua obra *O capital: crítica da economia política* (São Paulo: Nova Cultural, 1985, p. 70-78). Esse conceito procura explicar como a forma-mercadoria é a forma de objetos metafisicamente físicos e de que maneira o produto do trabalho assume a forma mercantil. Para Marx, o segredo dessa metamorfose está na própria forma. Isto é, não basta saber que o valor de uma mercadoria esconde um sentido oculto, ou seja, que não depende de uma relação acidental entre a oferta e a procura, é preciso explicar o processo pelo qual o sentido

oculto se metamorfoseou nessa forma. Para tanto, Marx afirma que a noção de forma-mercadoria enseja uma dupla abstração: seu valor de uso (o caráter empírico e particular que atende uma necessidade humana) e seu valor de troca (o caráter mutável da mercadoria no ato da troca). No valor de troca, a mercadoria perde sua determinação particular (seu valor de uso) e é tomada como uma entidade abstrata que, independentemente de suas qualidades distintivas, tem um valor equivalente ao da outra mercadoria pela qual é trocada. Para Marx, o segredo da forma-mercadoria, que encerra a falsa equivalência da mercadoria no ato da troca e a alienação do seu valor de uso, está na própria forma pela qual ela devolve aos homens as características sociais de seu próprio trabalho metamorfoseadas em características objetivas dos produtos do trabalho, como se tais características constituíssem, por natureza, os objetos produzidos pelo trabalho.

Método: atitude do crítico literário diante da leitura de mundo proposta pelo texto literário. O crítico pode relacionar de forma direta o texto e o contexto, o que pode ser uma estratégia válida para a sociologia da literatura, mas é um recurso estéril para a crítica literária, que tem como seu objeto o produto estético e, sobretudo, o trabalho de sua produção. O ato criativo, o trabalho do escritor, a produção do objeto estético é que são, portanto, o alvo de interesse da crítica literária materialista, histórica e dialética. É assim que a atividade literária se articula à totalidade contraditória da práxis social humana. Desse modo, é possível estabelecer de que maneira essa totalidade da produção humana aparece com suas contradições na obra literária, que, simultaneamente, submete-se e insurge-se em relação ao todo social que a obra, como parte da práxis humana, representa esteticamente.

Modernização conservadora: processo de desenvolvimento econômico no Brasil que teve como marca a introdução

de técnicas modernas do capitalismo, mas que encontrou e ratificou relações sociais de produção atrasadas, arcaicas, resultantes dos modos de produção semiescravistas ou pseudocapitalistas. A modernização conservadora é uma característica da modernidade, que empreende mudanças industriais e tecnológicas apoiada na manutenção das relações sociais desiguais e arcaicas. A modernização conservadora é sensivelmente visível na relação entre campo e cidade, pois os modernos investimentos na produção agrícola baseiam-se na conservação das desigualdades sociais no campo, na manutenção do latifúndio, na sobrevivência do trabalho escravo e na degradação ambiental. A expressão modernização conservadora é também empregada para designar o prolongamento dos esforços desenvolvimentistas no período da ditadura militar brasileira.

Narrativa autobiográfica, narrativa de memórias (memorialística), narrativa de testemunho e diário íntimo: todas essas narrativas apresentam como característica comum o fato de serem escritas do eu, isto é, narrativas escritas por uma pessoa real acerca de sua história de vida. Trata-se do relato de fatos que efetivamente ocorreram, feito a partir da perspectiva desse autor, que é personagem real da narrativa. Trata-se, portanto, de gêneros vizinhos que se interpenetram, embora existam diferenças, às vezes sutis, outras vezes relevantes, entre eles. A narrativa de testemunho, por exemplo, pode ser explicitamente mais relacionada à historicidade dos fatos narrados ou à condição social e/ou política do autor. Já o diário íntimo, em geral, tem estrutura formal mais específica, resultante do registro de datas dos fragmentos escritos em momentos diferentes pelo seu autor; além disso, o diário íntimo, na maioria das vezes, não se compõe tendo como horizonte sua publicidade, ao contrário do testemunho, da autobiografia e da memorialística. Um problema central para todos esses gêneros é sua relação com as fronteiras

da ficção. Muitas das narrativas autobiográficas, de memórias, de testemunho e, até mesmo, os diários íntimos apresentam traços literários em sua composição, ou por incluírem em sua dimensão de narrativa real a discussão sobre literatura, ou por utilizarem recursos estéticos para compor figurações e imagens que expressem o que se quer narrar, ou, ainda, especialmente no caso das memórias, por terem que lançar mão da reconstituição dos fatos narrados por meio da lembrança ou da imaginação, tendo em vista a distância temporal que separa o fato vivido do fato narrado. O problema desses gêneros narrativos em relação à narrativa ficcional torna-se mais complexo pelo fato de, muitas vezes, a ficção também lançar mão de estruturas específicas desses gêneros para se compor como ficção; não é incomum, por exemplo, narrativas que se intitulem e se formulem como memórias, autobiografias, diários ou testemunhos e que são escritas por personagens fictícios, criados por autores que, em sua vida empírica, não viveram, pelo menos diretamente, os fatos narrados pelo personagem-narrador. Tais problemas e limites entre essas narrativas e entre elas e a ficção não se resolvem ou se esclarecem definitivamente pelas inúmeras categorizações acerca das escritas do eu, pois os embaraçosos problemas por elas propostos estão enlaçados a questões que as extrapolam por dizerem respeito aos enlaces contraditórios tecidos no terreno da própria vida social e histórica. As questões propostas por esses gêneros narrativos valem, portanto, como questionamento da escrita, da ficção e de sua potência de representação do mundo em sua complexidade real.

Ontologia: palavra de origem grega (*on,ontos*: ser). De acordo com o pensador húngaro Georg Lukács, a ontologia marxista é uma abordagem particular do ser social; ela é considerada o conceito central da reflexão filosófica acerca da problemática do trabalho como elemento fundamental na explicação do homem

e do processo social. Tomando em consideração a noção de totalidade social e histórica, é possível compreender o processo pelo qual os homens, na atividade de produção e reprodução de sua existência social – complexa relação entre natureza e sociabilidade –, constroem novas possibilidades a cada momento, em que indivíduo e gênero se completariam na busca de uma ética orientada pelas mediações estabelecidas pelo mundo do trabalho. Quando alguns autores se reportam à ontologia da obra literária, referem-se ao ser da obra literária naquilo que a difere de outras formas de discurso ou expressão.

Poética: obra de Aristóteles (384-322 a.C.), constituída originalmente de dois livros, dos quais apenas o primeiro deles restou, e que se divide em duas partes. Na primeira, o filósofo Aristóteles desenvolve o conceito de poesia como mimese (ou imitação) das ações humanas, processando-se por meios, objetos e modos diversos, sem se confundir com cópia ou repetição fiel da realidade, mas existindo como criação autônoma e transfiguração heterogênea da realidade. Na segunda e mais extensa parte da *Poética*, Aristóteles realiza um estudo pormenorizado da forma da tragédia e, em seguida, compara-a à estrutura e natureza da epopeia. As releituras iniciais da *Poética*, especialmente a renascentista e a neoclássica, viram no texto de Aristóteles uma normatização do fazer poético e dos gêneros literários a ser seguida de forma rígida e purista, entretanto, após o Romantismo e o Modernismo, a *Poética* passa a ser lida como o primeiro texto que buscou compreender e, sobretudo, problematizar o fazer poético e sua relação com a realidade. Ainda hoje, questões abordadas na *Poética*, especialmente a noção de mimese e representação, suscitam uma visão problematizadora do trabalho literário em sua relação com a história e a realidade.

Ponto de vista: categoria narrativa que funciona como sinônimo de foco narrativo, em primeira ou em terceira

pessoa. Em uma narrativa, o ponto de vista define qual é o prisma adotado pelo autor para constituir o narrador e de qual perspectiva ele fala. A constituição do ponto de vista é um dos elementos fundamentais da articulação da forma literária, pois, por meio da análise do processo de sua construção, é possível compreender a lógica textual e sua relação com a lógica histórica internalizada na narrativa. O ponto de vista impõe uma distância maior ou menor entre o narrador e o fato narrado e, a partir dessa relação de distanciamento e/ou aproximação, uma visão de mundo vai sendo construída. A constituição do ponto de vista do narrador não coincide necessariamente com a visão de mundo do autor, que, muitas vezes, assume uma perspectiva diversa da sua para armar a narrativa. São inúmeras e complexas as formas de constituição de um ponto de vista narrativo, o que rendeu uma série de categorias normativas que pretendia dar conta dos diversos tipos de narradores e pontos de vista, entretanto, a complexidade da constituição do ponto de vista é significativa na medida em que, por meio dela, o texto narrativo problematiza sua própria constituição e a constituição do mundo.

Projeto estético e projeto ideológico: João Luiz Lafetá discerne duas fases no Modernismo brasileiro: a produção literária iniciada em 1922 (1ª fase) e o romance de 30 (2ª fase), visto como desdobramento do Modernismo de 1922. A 1ª fase teria dado ênfase à nova proposta estética de um novo modelo ideológico de arte, que foi chamado por Lafetá de projeto estético, enquanto a 2ª fase teria enfatizado as proposições políticas (projeto ideológico) subliminares ao projeto estético da 1ª fase, cujas inovações estéticas já conquistadas teriam servido como substrato para o segundo estágio modernista (o romance de 30). O crítico Luís Bueno, em sua obra *Uma história do romance de 30*, questiona a teoria e a classificação adotadas por Lafetá e explora a hipótese de que houve um forte e importante embate entre as duas “gerações”,

o que apontaria não apenas para a continuidade entre elas, mas também para uma profunda ruptura.

Racionalização: para Max Weber, a racionalização encontra-se no âmago da civilização burguesa moderna, que organiza toda a vida econômica, social e política segundo as exigências da racionalidade-em-relação-aos-objetivos (*Zweckrationalität*) – ou racionalidade instrumental – e da racionalidade burocrática. Na perspectiva crítica da racionalização, a relação entre os homens e entre esses e o mundo é mediada por categorias abstratas, e as ações do homem no mundo são regidas pela lógica utilitária, burocrática e instrumentalizada da sociedade capitalista.

Redução estrutural: é a ideia, desenvolvida por Antonio Candido, de que a forma literária é uma redução da forma social, da estrutura da sociedade. Assim, a forma da organização dos homens, como elementos extrínsecos ao texto, tornam-se internos, parte do texto literário, reduzidos e traduzidos para a forma literária. Ao contrário das vertentes críticas que relacionavam o valor da obra literária à sua capacidade de tematizar aspectos da realidade social e daquelas que afirmavam a absoluta independência da obra de arte em relação à realidade, e em especial à sua feição social, a crítica de Antonio Candido propõe uma análise dialeticamente íntegra da obra literária: o plano estético é decisivo, isto é, a obra literária não está sujeita a finalidades para fora dela mesma, entretanto, isso não significa que os fatores externos estejam ausentes da obra, pois eles estão presentes na sua estrutura, uma vez que passaram por uma mediação importante: o trabalho do escritor. É o trabalho que reduz os componentes externos à estrutura da obra e, assim, transforma o que antes era exterior em matéria da composição artística, ou seja, os fatores sociais, assim como outros que estejam fora da dimensão artística, são trabalhados esteticamente e internalizados, transformando-se, antes de mais nada, em fatores estéticos. A importância dessa

posição crítica está no fato de que ela considera questões essenciais à análise objetiva da produção literária como práxis e como parte na produção humana: a mediação, pelo trabalho, entre as partes e o todo, que se articulam de forma dialética e, por isso, compõem um todo orgânico.

Reificação: é o ato – ou resultado do ato – de transformação das propriedades, relações e ações humanas em propriedades, relações e ações de coisas produzidas pelos homens, que se apresentam como coisas independentes do homem e passam a governar sua vida. A reificação ocorre quando a forma da mercadoria devolve aos homens a relação social entre os produtores e o trabalho global, mas os faz mal-entender que a relação social existente se dá entre os objetos e não entre os homens. Portanto, a relação social entre os homens assume a forma fantasmagórica da mercadoria, ou seja, de uma relação social entre coisas. Assim, reificação significa igualmente a transformação dos seres humanos em seres semelhantes a coisas. A reificação é um caso especial de alienação, sua forma mais radical e generalizada, característica da moderna sociedade capitalista (ver **Fetichismo** e **Mercadoria**).

Representação ou mimese: esses termos evocam a relação entre a literatura e a sociedade em que ela é produzida e da qual faz parte como produto social. Quando compreendidos na perspectiva da tradição da crítica literária dialética, tais termos não propõem uma relação direta entre texto e contexto. Sendo assim, a obra literária não é imitação no sentido de uma cópia da realidade imediata, e, para que a relação entre obra e sociedade seja legitimada e efetivada, tampouco se exige que o escritor seja um genuíno representante da realidade instaurada pela obra; isto é, se, no mundo da obra, figuram personagens pobres, negros, indígenas, loucos, homossexuais, mulheres, crianças, camponeses, agregados, latifundiários, capitalistas ou quaisquer

outros, o escritor não precisa fazer parte de um desses grupos para poder representá-los esteticamente. Para avançar nessa relação, é necessário considerar não a associação direta entre o sentido do texto e a realidade que ele representa em forma literária, mas o processo de mediação realizado pelo escritor que, ao construir outra realidade, reduzindo os elementos externos à estrutura literária, alcança relevância estética quando dá a ver a realidade exatamente por transformá-la em algo diferente e relativamente autônomo em relação a ela: o texto literário. Dessa forma, o que há de realidade no texto literário não é apenas o que fabula expressamente o mundo real, pois a representação literária é realista porque deixa ver aquilo mesmo que a organização social esconde e que, no entanto, lhe dá sustentação: a lógica histórica que deve ser negada para que a realidade se estruture como tal. Essa lógica invertida é veiculada pelo trabalho do escritor e internalizada nas formas por ele produzidas. Como produção que engendra uma história fictícia, o objeto estético produzido pelo autor é também sujeito de uma figuração que, por ser relativamente autônoma com respeito aos limites do cotidiano ordinário, embora deva ser também obediente ao desejo de alcançar a máxima resolução estética possível, pode comunicar ao leitor, além dessa mesma rotina que preenche o tempo e o espaço que já lhe são conhecidos, a lógica histórica que lhe é sabotada diariamente. Essa comunicação, entretanto, não se apresenta de maneira linear no texto literário, pois está colada à forma estética produzida pelo autor e que, em cada obra, constrói-se de modo peculiar. Para produzir uma forma estética capaz de representar as complexidades dinâmicas da realidade como processo, como história em movimento e, assim, comunicar ao leitor algo efetivamente convincente ainda que não seja verossímil, o autor não reproduz simplesmente o que já está dado na experiência, embora possa ter aí o seu ponto de

partida, antes, busca construir o que ainda não está dado e que se torna conhecido por meio das conexões propostas pelo texto literário, não tanto pelo que se quer representar, mas, sobretudo, pela maneira como se representa. Nesse sentido, a literatura é sempre mais do que reprodução da realidade, e toda mimese é também uma forma de *poesis*, isto é, uma forma de composição.

Sociedade administrada: é aquela que resulta de relações sociais reificadas, estabelecidas pelo trabalho alienado, que aliena o próprio homem e o submete à dominação cega e a uma vida administrada pela lógica totalizante do capital e suas mercadorias, que procura incessantemente apagar as contradições reais que não cessa de reproduzir. Trata-se, portanto, de uma sociedade em que a emancipação e a ampliação da consciência são negadas ao homem, que, para viver, deve pagar o preço de perder o controle sobre sua própria vida.

Totalidade social e histórica: a realidade social, isto é, a relação entre os homens e destes com o mundo, efetivada por meio do trabalho humano, não se apresenta de forma imediata para o homem, que, separado da natureza na luta pela sobrevivência, mantém uma relação sempre mediada com a realidade que ele mesmo produz historicamente. Quando o trabalho humano se torna alienado e reificado, isto é, quando o homem não tem acesso ao sentido de seu trabalho e os produtos resultantes desse mesmo trabalho se voltam contra os homens que os produziram e são postos a serviço da dominação do homem pelo homem, a realidade social e histórica se apresenta como algo inapreensível para o próprio homem que a produziu e está nela inserido. Dessa forma, quando o homem já não pode mais compreender o sentido de seu trabalho e do mundo por ele produzido, fica privado também de uma visão do conjunto da realidade, que se mostra a ele de forma fragmentada. A compreensão da realidade é então administrada, pois o homem se torna presa de uma

dominação cega, que o faz vivenciar profundas contradições de uma história de sofrimentos, para os quais ele não encontra sentido ou saída efetiva. No entanto, essas contradições estão articuladas e se movimentam como partes contraditórias de um todo, de uma totalidade social e histórica que só pode ser apreendida dialeticamente. A totalização só pode se efetivar em processo de conexão entre unidades contraditórias. Ao contrário do totalitarismo, como o do capital, por exemplo, a perspectiva totalizante não se resume à imposição cega, mas exige um difícil exercício de articulação de tensões que não se afrouxam, tendo como alvo a possibilidade do novo, da mudança, da transformação. Assim, a busca da totalização é um processo de desalienação, de emancipação, de enfrentamento de contradições e tensões que estão vivas e produzem efeitos reais. A totalização é um processo de articulação do que está aparentemente solto, do que é negado à consciência dos homens em relação a seus atos. Na literatura, o escritor, ao articular formas contraditórias em tensão, acaba por dar forma ordenada ao que está em desordem na vida objetiva; assim, na organização da forma literária, é possível estabelecer conexões entre o que está aparentemente desconexo, ou seja, captar a totalidade social e histórica.

Trabalho: entende-se, aqui, trabalho como prática social, como práxis e, mais especificamente, como trabalho criativo e autocriativo, como atividade livre, estética; isto é, o homem, por meio da práxis, cria (produz) seu mundo humano e histórico e a si mesmo. Trata-se, portanto, de uma atividade específica do homem, podendo este ser considerado um ser da práxis. Pelo trabalho, entretanto, o homem estabelece uma relação mediada com a natureza, com o mundo que ele constrói e com os outros homens. Nessa mediação, por meio do trabalho, o homem modifica o mundo e modifica a si mesmo, criando

novas formas de relações sociais, que, na sociedade moderna, consolidam-se na divisão social do trabalho entre manual e intelectual. O trabalho, no interior da lógica totalizante do capital, vai se tornando abstrato, alienado e reificado; assim, o homem não se reconhece nos produtos por ele produzidos, e a força de trabalho empreendida na consecução dos produtos do trabalho acaba se voltando contra o próprio homem que os produziu. Também o trabalho estético (artístico) é um trabalho concreto e, como tal, produz um valor de uso: satisfaz uma necessidade humana (de expressão, afirmação e comunicação pela forma dada a um conteúdo e a uma matéria num objeto concreto-sensível). Assim, sendo homens, na medida em que criamos um mundo humano, a arte aparece como uma das mais elevadas expressões desse processo de humanização. Articulada à totalidade da produção humana, a criação literária se apresenta como trabalho, mas como um trabalho que tem como traço fundamental a liberdade. Não se trata evidentemente de que o artista, como produtor, esteja livre do modo de produção hegemônico do capitalismo, e nem mesmo que, como indivíduo, esteja fora do curso de uma história social, política e econômica marcada pela alienação e opressão. Não se trata ainda de que a própria obra produzida por esse artista escape da dinâmica reificadora da práxis dominante de caráter utilitarista. Ao contrário, autor e obra estão sujeitos às leis do capital, produzem e são produzidos nessa condição reificante, são atravessados pelas forças objetivas materiais, porém são essas mesmas forças que impõem limites objetivos ao ato criativo e que levam o trabalho artístico a não apenas obedecer a elas, mas também, por sua constituição, resistir a elas. A constituição do trabalho artístico supõe uma relação arbitrária e deformante com a realidade. Essa condição poética transfiguradora da realidade é, em si mesma, reificadora, na medida em que separa arte e vida, reduzindo o mundo

à estrutura literária, transformando-o em outra realidade, regida por suas próprias leis. Entretanto, paradoxalmente, é essa mesma condição que faz do trabalho artístico uma práxis diferente da dominante, que não apresenta utilidade ou finalidade imediata, evocando em sua forma constitutiva uma atitude estética de resistência à reificação do mundo, ao trabalho reificado, à dominação da mercadoria sobre as relações sociais humanas. A liberdade está, então, no gesto estético criativo, que se configura como prática de liberdade em um mundo onde o trabalho está associado à servidão, alienação e reificação.

Utopia: palavra difundida após a aparição do livro de Thomas More que descreve a sociedade ideal como algo imaginário, ideias que levaram às teorias do chamado socialismo utópico francês, cujos representantes (entre outros, Saint-Simon e Fourier) influenciaram a doutrina de material e historicamente possível. A utopia, em seu sentido etimológico e original, seria aquilo que ainda não existe em parte alguma. Sem utopia, o imaginário social seria limitado ao horizonte estreito do “realmente existente”, e a vida humana, a sua reprodução. Com relação ao trabalho literário, sua constituição como trabalho livre, em contradição com o caráter reificado e alienante do trabalho como servidão na vida social, é uma afirmação da utopia de um mundo diferente do atual. A forma literária, como reorganização do caos no mundo relativamente autônomo do texto literário, questiona a organização hostil ao próprio homem no mundo por ele construído e, por isso, exerce função humanizadora. Assim sendo, a literatura é expressão da utopia, na medida em que propõe a possibilidade de que o determinismo, que conduz a construção da realidade social, possa ser alterado em direção a outra forma de organização, que só pode ser historicamente composta pelo homem humanizado.

Sobre os autores

organizadores:

Adriana de Fátima Barbosa Araújo – Doutora em Letras pela UFRJ e professora de Literatura Brasileira na Universidade de Brasília (UnB).

Hermenegildo José de Menezes Bastos – Pós-doutor pela Universidade Nacional Autônoma do México (UNAM), doutor em Letras pela Universidade de São Paulo (USP) e professor titular de Literatura Brasileira na UnB.

autores:

Ana Laura dos Reis Corrêa – Doutora em Literatura Brasileira pela UnB e professora do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da UnB e da Licenciatura em Educação no Campo da UnB (*campus* Planaltina).

Alexandre Simões Pilati – Doutor em Literatura Brasileira pela UnB e professor de Literatura Brasileira da UnB.

Bernard Herman Hess – Doutor em Literatura Brasileira pela UnB e professor da Licenciatura em Educação no Campo da UnB (*campus* Planaltina).

Deane Maria Fonseca de Castro e Costa – Doutora em Literatura Brasileira pela UnB e professora do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da UnB e da Licenciatura em Educação no Campo da UnB (*campus* Planaltina).

Edvaldo Bergamo – Doutor em Letras pela Universidade Estadual Paulista (Unesp) e professor de Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da UnB.



Este livro foi composto em Adobe Garamond Pro 12
no formato 155x220 mm e impresso no sistema *OFF-SET* sobre
Papel offset 75 g/m², com capa em papel Cartão Supremo 250 g/m²



A crítica dialética necessariamente incluirá sempre um momento de autocritica. Entre duas proposições, digamos, antagônicas — a que considera a arte (a literatura) como algo que existe por si mesmo e brilha na sua suficiência e autonomia, por um lado, e por outro a que vê a literatura como apenas uma reprodução do momento e/ou das condições sociais e históricas, a crítica deverá repensar a dialética entre autonomia e heteronomia. Não é que a verdade está no meio, mas sim que a autonomia só pode ser pensada à luz da heteronomia, e vice-versa. Dialética é a percepção de que algo caminha no sentido do seu oposto.

Pensar a literatura dialeticamente será sempre captar a sua dimensão política que, entretanto, não poderá jamais ser vista de forma mecânica. A arte é política exatamente porque se quer arte e, assim, fragilmente autônoma, opõe-se à sociedade fetichizada. Sua fragilidade é, contudo, sua força — o que por si mesmo é já outro movimento dialético. Erro será considerar forte a autonomia, porque isso nos levaria a perder a contundência mesma que há no seu ser frágil. Contrapondo-se ao mundo, a arte brilha acima dele, mas, sem a contraposição, de onde virá o seu brilho?

Salta à vista, assim, que um crítico literário não é um especialista. Tampouco é alguém que passeia por todas as disciplinas de maneira aleatória. Cabe-lhe ouvir a obra e as exigências que ela lhe faz.

Este livro se construiu como um convite a todos aqueles também tocados pela relevância da obra literária. É resultado de um amplo diálogo de que participam muitos pesquisadores, alunos e professores. Seu objetivo é ampliar ainda mais o diálogo com a inclusão de novos companheiros.

