

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



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



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 Bernard Herman Hess</i>	
Sobre os autores.....	181

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 enfeitada 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 Lafeté 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 Lafeté 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 Lafeté 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 autocrítica. 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.

