
SOBRE A RELEVÂNCIA DA CRÍTICA LITERÁRIA DIALÉTICA: ALGUMAS QUESTÕES DE MÉTODO E UMA EXPERIÊNCIA DE ANÁLISE

ON THE RELEVANCE OF DIALECTICAL LITERARY CRITICISM: SOME QUESTIONS OF METHOD AND AN EXPERIENCE OF ANALYSIS

Alexandre Simões Pilati  

UnB | alexandrePilati@unb.br

Ana Laura dos Reis Corrêa  

UnB | analaura@unb.br

CERRADOS

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-
GRADUAÇÃO EM LITERATURA — UNB



ORGANIZADORES:

-   André Luís Gomes
-  Ana Laura dos Reis Côrrea
-   Joao Vianney Cavalcanti Nuto
-   Paulo Petronilio Correia

CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

v. 34, n. 69, 2025
Brasília, DF
ISSN 1982-9701



10.26512/cerrados.v34i69.59818

FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 26/09/2025
Aceito em: 29/11/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Resumo

Este artigo aborda alguns princípios constitutivos da crítica literária dialética considerando especialmente as obras de Antonio Candido e Gyorgy Lukács com o fito de discutir os pressupostos teórico-metodológicos da tradição à qual esses dois pensadores se filiam. Para isso, primeiramente o artigo busca debater como o processo criador transforma a objetividade circundante em uma figuração sensível do mundo social e humano. Discute-se o tema aqui considerando-se “a medida inerente ao objeto” (Marx, 2004) como núcleo das “leis da beleza”, que caracterizam a especificidade das obras que são resultado do trabalho artístico. Na segunda parte do artigo, apresenta-se a experiência crítica de leitura do poema “A estrada”, de Manuel Bandeira, mobilizando, de modo especial, a noção de particularidade segundo Lukács. A hipótese central da leitura é a de que o poema apresenta uma situação na qual a subjetividade lírica revela um processo catártico, no qual a superação da mera singularidade se vislumbra através de uma abertura à genericidade.

Palavras-Chave: crítica literária dialética, estética marxista, realismo, particularidade.

Abstract

This article addresses some of the constituent principles of dialectical literary criticism, considering in particular the works of Antonio Candido and Gyorgy Lukács, with the aim of discussing the theoretical and methodological assumptions of the tradition to which these two thinkers belong. To this end, the article first seeks to debate how the creative process transforms the surrounding objectivity into a sensitive figuration of the social and human world. The topic is discussed here considering “the measure inherent in the object” (Marx, 2004) as the core of the “laws of beauty,” which characterize the specificity of works that are the result of artistic labor. In the second part of the article, we present a critical reading of Manuel Bandeira’s poem “A estrada” (The Road), drawing in particular on Lukács’ notion of particularity. The central hypothesis of the reading is that the poem presents a situation in which lyrical subjectivity reveals a cathartic process, in which the overcoming of mere singularity is glimpsed through an opening to generality.

Keywords: dialectical literary criticism, Marxist aesthetics, realism, particularity.

INTRODUÇÃO

Neste texto, que compõe a edição comemorativa do aniversário de nossa *Cerrados*, revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (Poslit/UnB), procuramos apresentar e refletir acerca da atividade crítica de uma das suas linhas de pesquisa: a Crítica Literária Dialética. Essa abordagem crítica filia-se a uma sólida tradição estético-filosófica que remonta a Aristóteles, Hegel, Goethe, Marx, e que, em debate constante e fecundo com as demais perspectivas (idealista, positivista, estruturalista etc.), seguiu sendo desenvolvida por diferentes estetas, filósofos e críticos literários do século XX, como György Lukács, Walter Benjamin, Ernest Bloch, Siegfried Kracauer, Theodor W. Adorno, Mikhail Bakhtin, Erich Auerbach, entre outros.

No Brasil, a perspectiva crítica dialética foi levada adiante por diversos intelectuais de diferentes campos, incluindo o da estética e o da educação, como Florestan Fernandes, Darcy Ribeiro, Anísio Teixeira, Carlos Nelson Coutinho, Leandro Konder, José Paulo Netto e muitos outros. A partir do trabalho desses críticos, foi possível aqui também a construção de uma tradição que, na esfera específica da literatura, encontrou expressão consistente e coesa na produção crítica do professor Antonio Candido, cuja obra alicerçou centenas de outros trabalhos, entre os quais os de Roberto Schwarz, João Luís Lafetá e Hermenegildo Bastos, o fundador de nossa linha de pesquisa na UnB. É com base nas obras de Antonio Candido e György Lukács que apresentamos aqui alguns dos pressupostos teórico-metodológicos — dialéticos e, portanto, não burocráticos ou normativos — da crítica literária dialética.

Na primeira parte deste texto, buscaremos problematizar a estética e historicamente a literatura como parte da produção histórica da humanidade. Não sendo a literatura uma ciência isolada, cujo desenvolvimento seria autônomo e alheio ao processo geral da história, entretanto, suas conexões imanentes existem e influem na realidade objetiva como momentos da tessitura histórica: “A essência e o valor estético das obras literárias e a influência exercida por elas constituem parte daquele processo social geral e unitário

através do qual o homem faz seu o mundo pela sua própria consciência” (Lukács, 1968b, p. 15).

Como processo criador que transforma a objetividade circundante em uma figuração sensível do mundo social e humano, a literatura exige, como critério primeiro, a atenção apaixonada e fiel à imanência do objeto mesmo, pois somente com a apreensão mais acurada do ser dos objetos é possível reproduzi-los, transformá-los à medida da sensibilidade e da necessidade humanas e, também, superá-los pelo realismo artístico. Trata-se de realismo quando, no trabalho artístico, “a entrega incondicional à realidade e o desejo apaixonado de superá-la caminham juntos” (Lukács, 1968b, p. 227); o segundo não impõe à primeira um dever ser ideal, mas descobre “nos segredos da matéria dada” as possibilidades de adequação da objetividade natural ao gênero humano e de superação do estranhamento entre natureza e sociedade. Sublinhe-se, ainda, que tal figuração realista não implica na reprodução fotográfica da superfície imediata da vida, logo, o fenômeno artisticamente representado não precisa ser necessariamente um fenômeno da vida cotidiana e nem mesmo da vida real em geral, o que significa dizer que “até mesmo o mais extravagante jogo da fantasia poética e as mais fantásticas representações dos fenômenos são plenamente conciliáveis com a concepção” (Lukács, 1968b, p. 34) de realismo artístico da crítica dialética.

A indestrutível relação entre as obras literárias e a sociabilidade humana, a que a crítica dialética chama de realismo, só é possível graças ao trabalho estético realizado pelo artista na produção da obra literária, que nem sempre é considerado no ensino de literatura ou, muitas vezes, é apenas relacionado ao reconhecimento de certas características do período literário a que a obra está vinculada ou de certos elementos estruturais (rima, ritmo, narrador, tempo, espaço, etc.) desassociados do conjunto significativo da obra e de seu princípio estruturante que funciona como alicerce sobre o qual se levanta a inteligibilidade do mundo e do ser que a obra fornece ao leitor por meio da sensibilidade estética que desperta. A atenção ao trabalho estético presente na organização de um tex-

to literário é central na atitude analítica da crítica dialética, pois o trabalho que foi feito pelo escritor, sua luta para transformar em literatura o que antes era “apenas” a realidade do mundo e do ser, interessa ao leitor e ao crítico porque é exatamente este trabalho de transfiguração do real em literatura que torna possível sentir melhor a realidade originária: ver o tamanho real das coisas no mundo e no ser, conferir inteligibilidade ao que está oculto na matéria da vida. Sem este trabalho, para que livros de literatura? Bastaria uma cópia fotográfica da imediatez da vida, um trabalho mecânico, uma duplicação meramente burocrática e sem vida, incapaz de invenção e, portanto, de futuro, estanque e alinhada à convenção reinante.

Considerando tais pressupostos, na segunda parte de nosso artigo, apresentaremos a leitura do poema “A estrada”, publicado por Manuel Bandeira no livro *O ritmo dissoluto*, de 1924. A análise do texto buscará demonstrar a experiência da abordagem das “leis da beleza” inscritas no texto considerando a relação entre arte e vida cotidiana a partir de categorias lukacsianos, tais como a particularidade e a catarse.

1. O POEMA É UMA COISA

QUE NÃO TEM NADA DENTRO,

A NÃO SER O RESSOAR

DE UMA IMPRECISA VOZ

QUE NÃO QUER SE APAGAR

– ESSA VOZ SOMOS NÓS.

Esses versos de Ferreira Gullar, que arrematam o texto poético “Não-coisa” (Gullar, 2006, p. 54), expressam o paradoxo, de força desmistificadora, advindo da transfiguração estética da vida. Os versos voltam-se claramente para dentro da sua própria forma — o poema —, um movimento que, na arte, é sempre também para fora: a voz humana. Ou, dizendo de outra forma, ir em direção ao dentro — a *poiesis* — é o caminho para fora: a *mimesis* (Candido, 2010, p. 22). Sem essa integração divergente, posto que não é ne-

cessariamente pacífica ou harmoniosa, entre o interno e o externo, entre o que é literatura e o que não é, entre uma nova aparência para a realidade e a própria realidade, a arte não teria razão de ser como forma produzida pelos seres humanos para elevar o acaso à dimensão da *necessidade*, para dar inteligibilidade à história social humana, para moldar o mundo “segundo as leis da beleza” (Marx, 2004, p. 85).

A ação dos seres humanos de dar uma forma humanizada ao mundo circundante é impulsionada, segundo Marx (2004), pela *necessidade*, o que enseja a transformação do exterior para atender a carências humanas frente às barreiras naturais, por meio da exteriorização de forças internas à espécie que, indo em direção ao fora, tanto modificam a objetividade material quanto formam o sujeito humano. Tal produção de um mundo humanizado, plasmado para prover necessidades imediatas do homem, afirma, por um lado, a dimensão natural do ser humano, afinal, “também o animal produz. Constrói para si um ninho, habitações, como a abelha, o castor, a formiga etc” (Marx, 2004, p. 85). Por outro lado, essa atividade é, sobretudo, a confirmação, enquanto elaboração da natureza inorgânica, de que o homem existe como um ser genérico consciente, capaz de ver em si a espécie e na espécie a si mesmo. Ao contrário do animal, que produz apenas sob o império da necessidade física, o ser humano é capaz de produzir para além da carência física e só passa a produzir verdadeiramente quando livre da necessidade da sobrevivência imediata. Essa transição da *necessidade* para a *liberdade* permite aos seres humanos moldar o mundo “segundo as leis da beleza”.

Mas quais seriam essas “leis da beleza” que regem a produção livre do homem? Trata-se de uma expressão que remete à produção estética, ao mundo das formas sensíveis, apreensíveis pelos sentidos, que se humanizam em conformidade com essas leis. Nos trechos dos *Manuscritos econômico-filosóficos*, de 1844, aqui citados (Marx, 2004, p. 85), encontram-se alguns dos princípios indicadores de como seria possível configurar essas leis, de acordo com o jovem Marx. Primeiramente, elas teriam um caráter ontológico, es-

sencialmente material, social e histórico, isto é, nasceriam da relação entre o sujeito e o objeto, entre o ser e o mundo que o circunda, portanto do processo de autoprodução do gênero humano e do mundo natural por ele transformado em mundo também humano: um ser natural que se humaniza ao transformar o mundo natural, inicialmente, pela carência e, posteriormente, de forma livre, isto é, para além da necessidade. As leis da beleza apresentam-se como produção genérica, como fruto da sociabilidade humana, requerendo a capacidade humana de se ver na espécie e de reconhecer em si a espécie, ou seja, não se trata de uma produção exclusivamente individual e tampouco dirigida apenas à individualidade, mas de algo que demonstra a conexão, hoje borrada, entre o sujeito e a espécie. Disso decorre que tal produção humana não se restringe, como ocorre com os animais, a uma única direção — a reprodução unilateral de si mesmo —, pois ela alcança uma dimensão universal — a reprodução da natureza inteira. Segundo as leis da beleza, o homem se *defronta livremente* com seu produto, uma vez que o mundo por ele reproduzido é também a exteriorização de si mesmo, o que permite ao homem contemplar a si mesmo no mundo por ele criado, enquanto o produto do animal pertence imediatamente apenas ao seu corpo físico. Por fim, algo a ser sublinhado: se a medida da produção animal é apenas a de sua espécie, o homem “sabe produzir segundo a medida de qualquer espécie, e sabe considerar, por toda parte, a *medida inerente ao objeto*” (Marx, 2004, p. 121).

É preciso destacar a importância, para a estética, da expressão acima grifada, pois nela parece estar o núcleo central das leis da beleza. A reprodução livre e humana do ser e do mundo em uma forma sensível exige conhecer a medida exata, ainda não conhecida, do objeto a ser, não apenas reproduzido, mas efetivamente produzido, já que a partir do mundo existente será moldado um objeto latente, ainda invisível, que para ser transfigurado em forma sensível reclama um olhar apaixonado para a realidade de onde esse objeto será extraído, como na historieta da origem do *Davi*, de Michelangelo. Ao ser questionado a respeito de como foi possível criar sua obra-prima a partir de um bloco de pedra que todos os demais escultores recusaram por ser bruto e diminuto, o jovem

escultor respondeu: “Davi já estava ali, eu apenas retirei o excesso que o cobria”. Não se trata de modéstia arrogante de criador, mas de uma figuração bastante adequada das leis da beleza, segundo as quais o artista cria quando sabe reconhecer a medida exata, nem mais nem menos, da imanência do objeto artístico, só assim é possível ver na pedra bruta o homem Davi, como forma sensível na medida justa das paixões humanas.

As leis da beleza não instituem regras a serem seguidas ou obrigações a serem cumpridas, já que sua condição primeira é a da produção livre como ponto de partida para a consecução de uma ação transformadora e autêntica. São leis, não por se constituírem como uma verdade absoluta e imutável, mas, ao contrário, porque expressam os fundamentos de uma *relação* entre o ser e o mundo, entre o sujeito e a espécie, entre uma subjetividade e ela mesma quando exteriorizada. A verdade das relações humanas é a liberdade do imprevisto, do inventivo, do contraditório, que ao assumir uma forma sensível no trabalho artístico relaciona-se de forma “arbitrária e deformante” com a realidade e, muitas vezes, “modifica a ordem do mundo justamente para torná-la mais expressiva”. Trata-se, como nomeia Antonio Candido, de uma “traição metódica” (Candido, 2010, p. 22): reconhecer na pedra bruta e infame, recusada por todos, a sua medida justa, e de sua imanência recriar o homem em sua estatura humana exata, nem ideal nem mal-acabada ou defectiva, mas ajustada a seu tamanho real, sempre dinâmico, contraditório e fugidio, a extensão genuína de uma voz humana. Essa voz, embora imprecisa, não quer se apagar, diz o poema de Gullar, e pode falar quando ganha forma no trabalho artístico livre, como o fruto na casca do poema, como a carne inseparável da pele, como essência a que o poema dá contorno e forma táctil, em aparência sensível.

Na modernidade tardia, momento histórico entre o “não mais” e o “ainda não”, dar forma justa às paixões humanas, torná-las manifestas artisticamente no seu tamanho real, na sua dimensão histórica de fruto das relações entre os homens na sociedade humana, é o desafio ou a tragédia da arte, desde o século XIX até o XXI.

Na produção histórica da modernidade, agudiza-se o estranhamento — um modo de se produzir a vida que *estranha* o homem da natureza; *estranha* o homem de si mesmo e de sua atividade vital; *estranha* o homem do gênero humano. Como ameaça de regressão, o estranhamento faz aparecer “a vida produtiva, a vida genérica, a vida engendradora de vida como apenas um meio para a satisfação de uma carência, a necessidade de manutenção da existência física, a vida mesma aparece só como *meio de vida*” (Marx, 2004, p. 84, grifo do autor):

O animal é imediatamente um com sua atividade vital. Não se distingue dela. É *ela*. O homem faz da sua atividade vital mesma um objeto da sua vontade e da sua consciência. Ele tem atividade vital consciente que o distingue imediatamente da atividade vital animal. O homem é um ser consciente, isto é, a sua própria vida lhe é objeto, precisamente porque é um ser genérico. Eis porque sua atividade é atividade livre. O trabalho estranhado inverte a relação a tal ponto que o homem, precisamente porque é um ser consciente, faz da sua atividade vital, da sua *essência*, apenas um meio para sua *existência*. Uma consequência imediata disso, de o homem estar estranhado do produto de seu trabalho, de sua atividade vital e de seu ser genérico é o *estranhamento do homem* pelo próprio *homem*. (Marx, 2004, p.84-85, grifos do autor)

Nessa situação hostil à produção livre (a atividade livre, consciente e genérica do homem), o trabalho artístico torna-se mais necessário e ao mesmo tempo mais difícil. A realidade, diante do estranhamento, apresenta à arte poética a necessidade de fazer falar a imprecisa voz humana, como o faz Gullar, preenchendo seu poema

com essa matéria vital, que, como último verso do poema — “essa voz somos *nós*” —, posiciona o leitor em frente a si mesmo, como ser genérico e consciente, cuja vida torna-se visível não como meio de sobrevivência imediato, mas como objeto a ser produzido.

Toda essa discussão possibilita pensar a posição do crítico diante da arte nas condições históricas atuais. Na perspectiva da *crítica literária dialética* que se busca aqui apresentar, a posição do crítico procura ser a de uma *atitude*, ou seja, uma posição movente e, não, estática frente ao objeto estético. Isso significa uma dimensão de risco, aberta, que busca libertar-se de apriorismo para deixar falar o objeto. Talvez seja possível falar em uma atitude ensaística, no sentido de tentativa de aproximação guiada pelo objeto mesmo, que orientará o movimento crítico segundo a sua lei interna, seu princípio estruturante, sua forma de ser estética.

Essa atitude crítica exige que seja dada centralidade à literatura mesma. O objeto do crítico é antes de tudo o texto literário. Essa obviedade é hoje uma necessidade, uma vez que o objeto literário muitas vezes torna-se periférico na atividade crítica. Se o texto é central, é preciso considerar que o objeto estético *diz* como quer ser lido, ele traz em si sua própria hermenêutica (Bastos, 2011, p. 17). As ferramentas teóricas vêm do texto, que não pode se dobrar a um arsenal teórico prévio, sob pena de ser desfigurado em sua imanência para fazer caber em si o que nele não cabe, deformando seus contornos e formas para ser apenas *meio* e não forma sensível de uma atividade livre. Tal procedimento invertido, tão tentador, é uma forma de estranhamento que faz calar a voz humana, essência mesma da obra artística. Sem ela, a casca não tem fruto e a pele recobre o vazio, o fantasma de uma natureza morta. Nesse caso, a poesia íntima da vida, a voz de homens e mulheres que lutam, desprende-se dos contornos poéticos e se converte em leis que definitivamente não são as da beleza, mas somente leis, uma vez que o que é indissociável do objeto foi dele expurgado para dar lugar ao que era apenas instrumento teórico (*meio*) e não a voz que vem do objeto artístico mesmo (*ponto de chegada*), a vida que engendra vida.

Se tal atitude crítica for considerada como um exercício ensaístico, fica evidente que as leis da beleza, mutáveis e dinâmicas, relutam em se fixar dentro dos limites do método, forçando as fronteiras do território demarcado por modelos epistemológicos definitivos e recusando o receituário universal já prescrito no enfrentamento de problemáticas singulares, como diz Adorno: “o ensaio suspende o conceito tradicional de método. O pensamento é profundo por se aprofundar em seu objeto, e não pela profundidade com que é capaz de reduzi-lo a outra coisa” (Adorno, 2003, p. 27).

Se há uma lei no ensaio, ela seria a abordagem imanente do objeto, cujo método é dado pelo objeto mesmo, por sua forma, por suas dimensões e peculiaridades. Assim como o texto literário propõe ao leitor a sua própria hermenêutica, sempre variável e dependente da ordenação e da organização que a matéria pede à forma, as categorias analíticas são formas conscientes da concreitude peculiar do objeto artístico analisado, que, por sua vez, dá forma sensível e antropomórfica a uma dimensão social indomável. Em sua dedicação à imanência do objeto artístico, o exercício crítico não se reduz a arbitrariedade subjetiva, mas também se afasta radicalmente de ser um tratado:

Escreve ensaisticamente quem compõe experimentando; quem vira e revira o seu objeto, quem o questiona e o apalpa, quem o prova e submete à reflexão; quem o ataca de diversos lados e reúne no olhar de seu espírito aquilo que vê, pondo em palavras aquilo que o objeto permite vislumbrar. (Max Bense *apud* Adorno, 2003, p. 35-36)

Trata-se de uma atitude detetivesca diante do objeto, por isso a crítica mais o explora que o domina. Para isso, o crítico precisa retirar-se do seu lugar no “concílio dos Deuses”, para se aventurar entre os homens e tatear a inerência do objeto na vida terrenal. A crítica dialética, ao recusar ao crítico a última palavra, a palavra definitiva, não só escapa das ilusões do dogmatismo e do sectaris-

mo, como dá ao crítico a condição de encontrar, pela atitude ensaística, aquilo que não buscava, mas que foi encontrado no objeto e se provou muito mais vital que o inicialmente procurado:

Devido a sua forma aberta, ao carácter ir-reprimivelmente provisório e fragmentário de suas afirmações, à sua dedicação incondicional ao que existe concretamente e suas relações reais, ao recurso ao humor e à ironia, à sua rejeição a tudo que é encarado como destino e como definitivo, o ensaio se encontra para Lukács em condições de alcançar “a meta não buscada” – que certamente constitui a meta por antonomásia, “a vida”. (Chicote, 2022, p.43-44)

Por fim, ao se concentrar no objeto como forma estética de uma atividade humana enraizada historicamente numa relação livre entre sujeito e objeto, hoje diminuída em relação a seu tamanho real, a atitude crítica dialética evita reduzir-se à ação de “aferir a obra com a realidade exterior para entendê-la” (Candido, 2010, p. 22), o que poderia resultar em “uma perigosa simplificação causal” (Candido, 2010, p. 22). Isso significa um juízo crítico capaz de ter como metro a liberdade que rege as leis da beleza. Aberto a encarar a insubmissão do objeto estético às leis do mundo vigente, com sua recusa a ser um livro de virtudes ou uma súmula do conjunto moral prevalente, cuja lei nem mesmo a modernidade que a determinou pode cumprir, pois, as obras efetivamente importantes na história da literatura,

não são as que defendem consciente e tendenciosamente um ponto de vista de classe, mas as que conseguem superar a estreiteza de uma perspectiva ideológica determinada, as que se elevam por cima dos condicionamentos de classe para expressar uma *vox hu-*

mana identificada com a essência genérica da humanidade. (Vedda, 2003, p. 27)

Se assim for, ainda hoje, a produção e a crítica do objeto estético convoca o poeta e o crítico a fazerem da forma sensível uma linguagem humana que luta para ser livre, não mais dos obstáculos naturais, mas dos limites da servidão numa realidade histórica — a modernidade — que, altamente desenvolvida, barra a possibilidade da efetiva exteriorização da voz humana. A literatura viceja, dessa forma, não como cópia da realidade, mas quando nela ressoa essa voz, que, mesmo imprecisa, insiste em não se apagar e, no ritmo, na rima, no verso, na prosa, encontra a medida justa para se afirmar, num mundo coisificado, como “Não-coisa”.

2. SINGULAR, PARTICULAR, UNIVERSAL: A POÉTICA DA REALIDADE

Observado do ângulo da crítica literária dialética, nota-se que o poema “A estrada”, escrito por Manuel Bandeira e publicado em *O ritmo dissoluto* (1924), distingue-se pela figuração poética de um momento de “vivência receptiva”, do qual decorre um processo catártico, nos termos da relação entre arte e vida cotidiana apresentados por Lukács (1968a; 1966a/b). Ei-lo na íntegra:

A estrada

- 1 Esta estrada onde moro, entre duas voltas
do caminho,
- 2 Interessa mais que uma avenida urbana.
- 3 Nas cidades todas as pessoas se parecem.
- 4 Todo o mundo é igual. Todo o mundo
é toda a gente.
- 5 Aqui, não: sente-se bem que cada um traz
a sua alma.
- 6 Cada criatura é única.
- 7 Até os cães.

- 8 Estes cães da roça parecem homens de ne-
gócios:
9 Andam sempre preocupados.
10 E quanta gente vem e vai!
11 E tudo tem aquele caráter impressionante
que faz meditar:
12 Enterro a pé ou a carrocinha de leite puxa-
da por um
[bodezinho manhoso.
13 Nem falta o murmúrio da água, para suge-
rir, pela voz dos
[símbolos,
14 Que a vida passa! que a vida passa!
15 E que a mocidade vai acabar.
Petrópolis, 1921 (Bandeira, 1994, p. 158)

“A estrada”, compõe junto a “Noite morta” e “Sob o céu todo estrelado” um conjunto de textos, reunidos em *O ritmo dissoluto* (1924) e produzidos na região rural da Mosela, em Petrópolis (RJ). Neles se destaca um tipo de relação com a vida cotidiana que é marcado especialmente pela figuração lírica de uma suspensão momentânea da heterogeneidade da vida cotidiana, o que sugere uma “vivência receptiva” nos termos da estética lukacsiana. Do trabalho poético exibido em “A estrada”, depreende-se uma concepção de poesia que é também, ao mesmo tempo, indicativa da postura que se deve ter diante da arte e de seus efeitos estéticos sobre o sujeito, bem como de seus desdobramentos éticos. Buscaremos, doravante, indicar o modo específico como esses movimentos se dão no poema, considerando na sua leitura, prioritariamente, as seguintes categorias/noções, essenciais para a estética lukacsiana: singularidade/particularidade/universalidade; essência/aparência; homem inteiro/inteira e triunfo do realismo.

Em Lukács (1968a), vemos que a abordagem da relação entre singular e universal mediada pela categoria da particularidade

tem a ver com a defesa de uma postura materialista que possibilita o efetivo conhecimento do mundo e que liberta o sujeito cognoscente tanto do idealismo quanto do irracionalismo. De acordo com o filósofo:

a aproximação à realidade objetiva conjuntamente ao carácter processual do pensamento como meio para esta aproximação pode compreender a universalidade em uma contínua tensão com a singularidade, em uma contínua conversão em particularidade e vice-versa [...] a concreticidade do conceito universal é purificada de qualquer mistificação, é concebida como o veículo mais importante para conhecer e dominar a realidade objetiva. (Lukács, 1968, p. 96)

Se aqui Lukács está ainda se referindo em termos globais à forma segundo a qual o pensamento pode melhor captar e compreender a realidade, o ponto de chegada que busca com tal discussão não é outro senão a apresentação da forma específica com a qual a arte se comporta como reflexo da realidade. O movimento mediador da particularidade, nesses termos, é fundamental para deslindarem-se as determinações do fato estético. A conquista da particularidade é algo que se verifica nas grandes obras de arte, as quais mantêm vivas as tensões dialéticas entre o singular e o universal, pela configuração eficiente e imanentemente humana de um particular. Segundo nossa hipótese, o poema de Bandeira não apenas logra, por meios estéticos, constituir uma particularidade como exhibe os movimentos próprios da relação dinâmica entre o singular e o universal, com a mediação do particular. Sob esse aspecto é que tomamos o poema também como uma espécie de *ars poetica*.

O que há de vivo e verdadeiro nessas categorias é que elas mantêm entre si um movimento relacional cuja mediação entre os dois polos é feita pela particularidade. Entretanto, como se trata de movimento, o que é particular se movimenta em direção ao uni-

versal, ao mesmo tempo que este se aproxima daquele. Movimento análogo ocorre na relação do particular com o singular. O particular, todavia, não é um ponto central, mas um âmbito de movimento. Isto pois, conforme afirma Santos (2017, p. 59): “tanto o singular como o universal aparecem sempre superados no particular. Em uma expressão: sobre a particularidade e seu movimento de reunião da universalidade e da singularidade, funda-se o mundo das obras de arte”.

A arte, portanto, alcança o poder de síntese dinâmica dos movimentos da realidade, homologamente ao que acontece na realidade. A postura do criador diante da realidade é fundamental para a eficácia dessa síntese. Interessa saber, pois, na compreensão crítica das obras de arte e na apuração de seu valor estético (isto é, de sua relevância humana), qual ângulo é construído esteticamente acerca da singularidade, da universalidade e da particularidade. E o ângulo poético mais adequado será aquele que melhor preserve a particularidade como “um campo de jogo e movimentação entre os extremos” (Santos, 2017, p. 62).

A desafiadora tarefa do artista, nas palavras de Lukács, delinea-se assim:

mesmo se dominarem grandes altos e baixos, mesmo se determinados momentos da obra se aproximarem mais do que os outros da universalidade ou da singularidade, mas sempre na condição de que estes movimentos ocorram no interior da mesma esfera da particularidade e que todos mantenham entre si estreita relação ideal e formal. (Lukács, 1968a, p. 173)

Uma organização estética que preserve a dinâmica de aproximação e distanciamento em relação ao singular e ao universal faz da obra de arte um reflexo equivalente à experiência da vida. Quando isso ocorre, alcança-se o realismo em sentido amplo, que o filósofo húngaro apresentará como traço homologador das gran-

des criações estéticas da humanidade. Todas essas obras concebem a realidade como matéria pré-existente e dinâmica a partir da qual se configura a particularidade estética, que, por sua vez, impõe-se ao pensamento do artista pela essência da realidade objetiva.

A esse título, diríamos que “A estrada” é um poema que se distingue, pela manutenção, através do “pôr estético” (*ästhetischen Setzungsart*), da viva dinâmica entre o singular, o particular e o universal. Desde a nossa perspectiva, o evidenciar-se de uma particularidade dá-se, nele, mediante a organização de uma dinâmica que engloba aspectos vinculados à dimensão do singular e do universal, ao mesmo tempo em que é mantido o vínculo estreito (e próprio da arte realista) com a vida cotidiana, a qual não deixa de ser, em momento algum, a matéria objetiva explícita do poema. Matéria esta que, entretanto, o poeta busca, através de seu trabalho, elevar a outro patamar. Conforme sintetiza Santos (2017, p. 91) “a unidade orgânica entre singularidade sensível e universalidade racional, na nova imediaticidade captada na obra, é, precisamente, a atmosfera da particularidade como especificidade da estética”. Nossa hipótese de leitura de “A estrada”, não custa reiterar em outras palavras, é a de que o poema encarna a particularidade ao mimetizar o processo de vivência receptiva cujo destino final é a catarse, que repõe o sujeito diante da vida cotidiana em um nível qualitativamente distinto.

3. AS LEIS DE UMA ESTRADA CUJO DESTINO É A NOSSA VOZ

Tentaremos a seguir indicar, a partir da análise da poética peculiar de “A estrada”, como um tal propósito realista (*lato sensu*) do poema se constitui em suas formas, considerando de modo destacado os seguintes âmbitos: sintaxe, ritmo, imagens, escolha vocabular, postura do eu-lírico. O modo como se articulam o singular, o particular e o universal em “A estrada” deve muito à capacidade de Bandeira de manter viva a dialética concreta da vida, aproveitando-se de ambivalências próprias dos elementos em sua realidade essencial e fenomênica. Como tentaremos demonstrar, tais ambivalências são ressaltadas pelo trabalho poético e se exibem

em ato, o que nos estimula ainda mais a observar sua linguagem com especial atenção.

A primeira das ambivalências propostas ao leitor encontra-se já no próprio título do texto. Por um lado, ao mencionar “estrada”, o poema claramente remete à referência espacial concreta, que se converte em alvo de conteúdo imediato do texto. Isto é, em um primeiro plano, nada desprezível em se tratando de Bandeira e da relação que sua obra mantém com a vida cotidiana, o poema trabalha como referente uma estrada rural da Mosela, em Petrópolis. Isso é reiterado pela data e pelo local de escrita do texto registrados, em quase todas as edições de *O ritmo dissoluto*, após os versos. Isto é, trata-se de um âmbito de referência singular, que é valorizado pelo autor do texto, sempre afeito à chamada “poesia de circunstância”. Por outro lado, a expressão do título, tanto na linguagem coloquial quanto na literatura remete a uma metáfora “gasta” para o próprio transcorrer da vida. Trata-se, pois, segundo o nosso enquadramento, de um universal, a princípio, tendente ao abstrato. Por sua vez, a particularidade poética, que se alimenta da ambiguidade dinâmica (e entranhada na palavra título) entre singular e universal, tem vigência e interesse humano pelo que é o todo estético do poema e também pelo que é, em seus constituintes próprios, a vida relativamente autônoma da subjetividade poética. Tal particularidade é o modo concreto de o poema existir em sua relativa autonomia de obra de arte, inserindo a significação da “estrada” como poema, na dinâmica entre a significação da estrada como “via rural da Mosela” e a significação da estrada como “o tempo transcorrido da vida”. A “estrada-poema” não é, desse modo, nem um dado concreto imediatamente distintivo de um dado espaço, nem uma abstração colhida na tradição poética, que se aplicaria alegoricamente como paradigma vazio de um fenômeno real. É algo que, sem descartar o que há de humanamente significativo em um e outro âmbito, mantém permanentemente a dialética como motor do símbolo que é o próprio poema, peça dotada de impressionante força evocativa, condensada em apenas quinze versos.

Isso que vimos encorpado no título do texto é representativo do seu movimento dialético típico e um dos fatores mais importantes de sua eficácia estética. O título é, como tentaremos demonstrar a seguir, o emblema do percurso feito pelo texto, que transfigura a referencialidade espacial singular (“essa estrada”) em referencialidade temporal referida ao gênero humano (“a vida passa”). As relações implicadas nesse percurso são lastro da individualidade da obra de arte, como unidade insuperável de conteúdo e forma.

Para melhor entendimento do que sejam, em linhas gerais, essas categorias aqui convocadas para a análise de “A estrada”, iremos recorrer, mais uma vez, às palavras de Lukács:

O fato de que isso [unidade forma/conteúdo] ocorra sob o domínio da categoria da particularidade tem um duplo valor, do ponto de vista do conteúdo e do da forma. Sob ambos os aspectos, toda singularidade, bem como universalidade, é superada na particularidade. Do ponto de vista do conteúdo, isto significa que a singularidade **perca seu caráter fugidio**, meramente superficial, casual, mas que toda singularidade não só conserva, como intensifica, sua forma fenomênica isolada, que sua imediaticidade sensível transforma-se numa sensibilidade imediatamente significativa, que sua aparência autônoma se reforça em sua sensibilidade imediata, mas ao mesmo tempo é unida às outras singularidades por uma indissolúvel conexão espiritual sensível. A universalidade, por sua vez, **perde sua imediaticidade conceitual**. Ela aparece como potência, que se expressa em homens singulares como concepção de mundo que determina suas ações, em suas relações, que refletem suas conexões sociais, como força objetiva das condi-

ções histórico-sociais. (Lukács 1968a, p. 255,
grifos nossos)

Desde o ponto de vista lukacsiano, portanto, a particularidade que determina a unidade entre forma e conteúdo na obra de arte requalifica as categorias com as quais se relaciona, elevando a singularidade e aproximando a universalidade do processo material de produção da vida e de seus significados. Com isso, reiteram-se os laços sociais e apresentam-se profundamente as determinações das condições histórico-sociais, uma vez que tudo termina na arte por se submeter, como já anteriormente argumentamos, “às leis da beleza” e à unidade insuperável da forma e do conteúdo.

A estrutura global do poema que aqui analisamos marca-se por elementos reveladores dessas dinâmicas relacionadas tanto às esferas das categorias singularidade, particularidade e universalidade quanto à dialética essência/aparência. Considerando esse conjunto de categorias, notemos, por exemplo, o uso pelo poeta dos elementos dêiticos que atestam a singularidade da estrada a que o poema se refere. Os advérbios de lugar “onde” (v. 1) e “aqui” (v. 5), bem como os pronomes demonstrativos “esta” (v. 1) e “estes” (v. 8), todos eles referidos ao sujeito, cumprem o papel de vinculá-lo ao ambiente da estrada, que, por meio desse procedimento, deixa de ser um dado meramente observado sem, entretanto, perder a sua consistência de realidade cotidiana, superando, todavia, o seu original “caráter fugidio”. Com o uso desses dêiticos, o poema expressa tanto a proximidade espacial do poeta com relação aos elementos do mundo rural quanto sua aproximação subjetiva a tais elementos. Por outro lado, no polo da universalidade, destaca-se o uso do substantivo abstrato “mocidade” (v. 15), que, referindo-se em um primeiro nível ao sujeito que fala, logra elevar-se da circunstância específica da singularidade e aponta para a universalidade.

A singularidade começa a se movimentar na direção da particularidade com o uso de uma palavra-chave para o sentido propriamente humano do poema: o verbo “interessa”, que aparece logo no primeiro verso do poema e que é nevrálgico para a compreensão

da nossa hipótese de interpretação do poema como registro de um percurso de vivência receptiva e de catarse. Note-se bem que o poeta não opta por qualificar a estrada como “interessante”. A construção “interessa mais”, pelo uso do verbo, reitera a camada de vinculação subjetiva entre o mundo observado e a vivência tendente ao estético que ele suscita. “Interessar”, de acordo com o dicionário, é “ter interesse, importância ou utilidade para alguém”; “dizer respeito a, concernir, tocar”; “provocar o interesse, a curiosidade (de); cativar; prender” (Houaiss; Villar, 2009, p. 1096). Embora, quanto à transitividade, o verbo no poema se classifique como intransitivo, no plano semântico, como se pode comprovar, há sempre uma carga de transigência a alguém que se encontra implicado ou mobilizado pelo interesse do objeto relatado. Na verdade, é como se o objeto indireto do verbo estivesse implícito e que pudéssemos recompor a frase da seguinte maneira o verso 2: “Interessa [a mim] mais do que uma avenida urbana”. Todavia, o emprego intransitivo acaba por abrir a possibilidade de o poema implicar (cativar, tocar) o leitor, que acompanhará o movimento de transigência, do individual para o genérico, de um conteúdo humano que concerne também a ele. Assim, quem lê o poema está convidado a aproximar-se da perspectiva do eu-lírico sobre o mundo material. A lírica aqui é, mais do que a mera expressão de sentimentos, a configuração de um ponto de vista, de um certo ângulo qualificado sobre a realidade. É algo da ordem do particular que reorganiza e medeia as relações dinâmicas entre singular e universal. O eu-lírico e o leitor estão, portanto, já desde o início do poema, comprometidos com o processo em questão e o uso do verbo “interessar” converte-se em epítome dos movimentos de vinculação dialética entre subjetividade e objetividade (e também entre aparência e essência) que se verificarão em toda a extensão de “A estrada”.

Rebatida na ambivalência nevrálgica entre singularidade e universalidade, mediada pelo particular e, dessa forma, gravada em forma de síntese no título, está uma oposição, por assim dizer, mais ostensiva do poema: aquela entre o mundo rural e o mundo urbano, referida pelo uso dos termos nucleares desses dois âmbitos “estrada” (v. 1) e “avenida urbana” (v. 2). No contraste entre os dois

ambientes, a avaliação do eu-lírico dirige-se negativamente para o urbano, sendo o rural espaço que favorece uma vivência essencial, para além da imediatividade reificada da cidade. O rural apresenta-se com o condão de oportunidade à expressão da individualidade dos sujeitos, como se vê nos versos 5 e 6. Tal avaliação depreciativa do urbano, que é lugar de indiferenciação, fica patente, em primeira instância, pelo emprego contrastante dos pronomes “esta” nos versos 1 e 2, demonstrativo que singulariza “estrada”, e “um”, indefinido que torna inespecífica a “avenida”. Ademais, a oposição entre o rural e o urbano ganha síntese excepcional no uso contrastivo dos vocábulos “todo” (v. 4) e “cada” (v. 5 e v. 6). Na cidade, segundo a avaliação do sujeito, reiterada pelo determinante indefinido “todo”, dá-se uma indiferenciação desantropomorfizadora, uma diluição das individualidades na massa, o que acarreta, desde a nossa perspectiva, uma universalidade reificada, e, por isso, não genuína tal como o é aquela como aquela que o poema persegue. A expressão “Todo o mundo” designa também “multidão” e “toda a gente” é expressão de matriz lusitana, com o mesmo sentido da primeira. Assim, o poema trabalha a crítica ao urbano no enquadramento de uma expressão tautológica que reitera a impossibilidade de individuação humana naquele ambiente. Pode-se depreender do verso 4 que a cidade como palco da heterogeneidade da vida cotidiana revela-se no poema através da seguinte equação:

“todo o mundo é toda a gente” ∴ “a multidão é a multidão” ∴
“todas as pessoas são multidão” ∴ a humanidade é “multidão”

No outro polo da oposição, “cada”, como pronome indefinido que destaca um indivíduo ou uma coisa na coletividade, reitera a força especificadora de um ambiente que não é hiper determinado pela heterogeneidade da vida cotidiana. Nesse espaço, qualquer “criatura” não tem a sua individualidade diluída na multidão. Aliás, um dos significados da palavra criatura é exatamente “pessoa, indivíduo”, o que reitera a possibilidade de emergência do homem inteiramente, que interage com a obra de arte, seja como criador seja como receptor. As escolhas lexicais do poeta são um ponto alto, como se pode ver, da força estética de síntese que possuem os po-

emas bandeirianos. Como afirma Mazzari (2002, p. 264): “o leitor não se cansa de admirar a precisão vocabular de Bandeira, o domínio soberano de matizes e nuances perfeitamente concertadas com o tom fundamental do poema”.

A contraposição entre rural e urbano é resultado da postura meditativa do eu-lírico, a qual também é determinada, em termos qualitativos e concretos, pela posição medial que ocupa em relação aos dois ambientes: rural e urbano. Tal postura meditativa é oportunizada por uma espécie de primeira suspensão da heterogeneidade da vida cotidiana e se efetiva em termos de enunciado graças ao fato de que o eu-lírico não está comprometido nem com a cidade nem com o campo. A cidade, mundo da alienação modernizante, é-lhe estranha; ele, todavia, é estranho ao mundo rural, embora dele se aproxime através de traços reveladores de empatia. Não pertencendo momentaneamente a nenhum desses mundos, o que é reiterado pela situação de solidão reflexiva, o eu-lírico apresenta-se no poema, em certa medida, como um mediador entre eles. “A estrada”, então, coloca em questão a oposição entre duas formas de vivência da vida cotidiana (uma que potencialmente “indiferencia”/“indistingue” e outra que potencialmente “particulariza”/“singulariza”). Contudo, o sujeito poético, enquanto mediador desse contraste, está em posição de espectador da cotidianidade rural, que, em cotejo com a cotidianidade da urbe, possibilita-lhe a reflexão que lastreia a transfiguração antropomorfizadora da paisagem e repõe, em outro plano, a dialética essência/aparência da realidade captada.

De acordo com Lukács (1968a), através da vivência do processo criador, o artista pode descobrir algo novo e qualitativamente diverso na realidade, especialmente constituintes, movimentos e determinações de caráter tão universais que facultam a superação de suas impressões ou preconceitos prévios, os quais vinculam-se a sua realidade individual cotidiana. Ao lidar com os materiais que facultam a configuração estética,

o criador aprende a conhecer a si mesmo, às suas mais autênticas simpatias e antipatias sociais, melhor do que o fizera em sua vida cotidiana repleta de preconceitos e limitada por ideias fixas; olhando para eles, plasmando-os, deixando que eles sigam seu caminho, o criador se eleva como artista acima de sua costumeira individualidade. As correções efetuadas no eu criador e na obra — correções produzidas pelo “triumfo do realismo” — indicam, portanto, o caminho que conduz do falso particular, das universalidades decorrentes de preconceitos superficiais, à justa particularidade artística. Neste processo, renuncia-se à imediatividade originária da vida cotidiana; mas a universalização na particularidade não a destrói: pelo contrário, ela gera uma nova imediatividade num nível mais elevado. Assim, a obra se torna um “mundo” próprio, não apenas para quem dela se aproxima, mas também para o seu criador: êle a cria, mas ela o ajuda a elevar-se a uma altitude de subjetividade estético-social, à altitude desta particularidade, única a permitir a sua realização artística (Lukács, 1968a, p. 202-203).

“A estrada” atesta uma aproximação poética do cotidiano típica de uma arte referida à relação dialética cotidiano/história, ou, em termos mais gerais, entre o indivíduo e o gênero humano, entre o “homem inteiro” e o “homem inteiramente” (Lukács, 1966b, p. 536), entre a heterogeneidade da vida cotidiana e a homogeneidade possível (ou almejada) na arte.

Como afirma Agnes Heller (2016): “A vida cotidiana não está “fora” da história, mas no “centro” do acontecer histórico: é a verda-

deira “essência” da substância social”. Acerca da heterogeneidade da vida cotidiana, afirma Heller:

A vida cotidiana é, em grande medida, heterogênea; e isso sob vários aspectos, sobretudo no que se refere ao conteúdo e à significação ou importância de nossos tipos de atividade. São partes orgânicas da vida cotidiana: a organização do trabalho e da vida privada, os lazeres e o descanso, a atividade social sistematizada, o intercâmbio e a purificação. Mas a significação da vida cotidiana, tal como seu conteúdo, não é apenas heterogênea, mas igualmente hierárquica. Todavia, diferentemente da circunstância da heterogeneidade, a forma concreta da hierarquia não é eterna e imutável, mas se modifica de modo específico em função das diferentes estruturas econômico-sociais. (Heller, 2016, n. p.)

A grande questão crítica para a análise da criação literária, sob esse enquadramento, será: como, na objetivação da forma artística, logra-se superar a heterogeneidade e a hierarquização que conferem a organicidade das objetivações cotidianas, sublinhando, ao mesmo tempo, o caráter mutável dessa hierarquia? As obras dotadas dessa capacidade são consideradas por Lukács aquelas em que ocorre o “triunfo do realismo”, “a vitória do real” sobre os preconceitos individuais do criador. No poema, a particularidade é efetivada através dos mecanismos próprios de configuração da subjetividade poética, que apontam para a relação entre o cotidiano e a arte, a qual permanece viva e problemática no texto.

Voltemos à análise, então, desses mecanismos específicos de configuração da subjetividade poética. Apesar de estar com-

posto, na versão aqui apresentada, como um bloco unívoco¹² (de uma estrofe) o poema pode ser segmentado em duas partes bem distintas, tanto em relação a aspectos de tema quanto em relação a aspectos de forma, como o ritmo. A primeira parte, do verso 1 ao verso 9, explora a apresentação do ambiente singular do poeta na contraposição com o ambiente urbano, retomado através de uma espécie de concepção previamente armada. Seria possível dizer que, nesse primeiro segmento, predomina uma certa tendência expositiva, que domina o primeiro plano da expressão subjetiva: o eu-lírico registra e avalia. Assim, os movimentos da subjetividade revelam-se seja através de imagens concretas seja através de conceitos ou abstrações: “estrada”, “caminho”, “avenida”, “pessoas”, “alma”, “criatura”, “cães” e “homens de negócios”. A oscilação desses recursos, nesse primeiro trecho do poema, culmina com um símile que funde os dois mundos, ao mesmo tempo que aparentemente troca os sinais que foram dados na caracterização de um e outro universo. O andar “preocupado” dos “cães”, assemelhado ao dos “homens de negócios” é o traço que dialeticamente *aproxima para distinguir*, mais uma vez, o rural e o urbano. Como no ambiente rural cada “criatura é única”, os “cães” dão um passo para a humanização, por meio da comparação com os homens de negócios, típicos da vida massificada da cidade, onde “todo o mundo é igual”. Estes homens, por sua vez, como se trata de um símile, desumanizam-se, assemelhando-se, por consequência, aos cães da roça.

Na segunda parte, diferentemente do que ocorre nos primeiros nove versos, o domínio é das impressões do eu-lírico, pois apenas a título de paradigma ou exemplo o mundo objetivo é convocado. Aqui o gesto lírico é o de elaboração (e não de registro/avaliação). Assim, entre os versos 10 e 15, supera-se o contraponto rural/urbano e o poema se fixa na relação do ambiente rural com a subjetividade reflexiva, explorando o mencionado “caráter impressionante que faz meditar” (v. 11). Este é o verso nuclear do poema, mas a

12 Considerando a segmentação em dois núcleos temáticos, vale recordar que, conforme anota Guimarães (1994) na sua edição crítica de *O ritmo dissoluto*, na 2ª, 3ª e 4ª edições da obra, o poema era apresentado com duas estrofes: a primeira de 1 a 9 e a segunda de 10 a 15.

dimensão meditativa (e catártica) é reforçada por outros aspectos da composição, tais como a presença reiterada das conjunções aditivas “e”, que inicia três dos seis versos do segundo segmento temático (10, 11, 15), e “nem”, que inicia o verso 13. O emprego repetido dessa conjunção reforça o caráter de organicidade do quadro rural, sugerindo ao leitor a homogeneidade profunda entre os elementos externos e entre esses e a subjetividade. Isto porque a repetição da conjunção aditiva, nos versos 10 e 11, atua textualmente para reforçar tanto a ideia de acréscimo quanto a de sucessão e de continuidade.

Se voltarmos nossa atenção ao plano da organização da linguagem, considerando o ritmo e as construções frasais do poema, veremos que os dois segmentos do poema também se distinguem de modo inquestionável, embora sutilmente, pois há um balanço muito refinado entre unificação da linguagem e distinção (dissolução) de ritmos. A unificar os dois segmentos está a tonalidade da fala, constituída em um registro da língua portuguesa coloquial que não cede a coloquialismos. Trata-se de uma gramática brasileira cotidiana, que é resultante do trabalho poético de busca de um modelo linguístico que alcança a vinculação, de forma quase transparente, à heterogeneidade da vida cotidiana. Entretanto, em Bandeira isso se dá de forma a não fazer da linguagem um mero reflexo mecânico (ou pitoresco) daquela linguagem do cotidiano brasileiro do início do século XX. O esforço é, como se disse, de criação estética de transparência e naturalidade, que oportunizem, sem sobressalto ou estranhamento forçado, a superação das determinações reificadoras da cotidianidade. E tal superação se consegue precisamente pelo trabalho sintático e rítmico que distingue, sutilmente, a vocalização cotidiana objetiva da enunciação poética que a transfigura no plano da particularidade. Sob esse aspecto, parece ser o plano da sintaxe aquela dimensão da linguagem que prioritariamente organiza e determina o procedimento de “dissolução rítmica”, que é tão característico dos poemas do livro em que “A estrada” se encontra. Vejamos então, a seguir, como a sintaxe se organiza e articula o ritmo, no âmbito próprio de cada um dos segmentos, contribuindo

para manter viva a dialética unidade/distinção entre os dois segmentos do poema.

No primeiro segmento (v. 1 a v. 9), as frases são declarativas e se encadeiam, submetidas a um movimento textual que combina retomada e progressão. Há o predomínio de verbos que indicam estado ou que auxiliam na qualificação dos objetos e seres. Com esse emprego reforça-se o caráter avaliativo da primeira parte do poema. No que respeita especificamente à sintaxe de construção do período, nota-se que o poema começa com uma frase que se estende por dois versos (v. 1 e v. 2). Depois temos uma frase que cabe em um verso só (v. 3). Em seguida, verificaremos a presença de um verso com duas frases (v. 4) e, em seguida, uma frase dividida por meio do emprego dos dois pontos com caráter explicativo. Posteriormente, temos duas frases curtas, nos versos 6 e 7, sendo uma delas nominal. Novamente, fechando o primeiro segmento do poema, encontramos uma frase que se estende por dois versos, como ocorreu no primeiro período do texto. A oscilação do tamanho das frases e da relação destas com os versos contribui para sublinhar as virtualidades expressivas do modelo do verso livre, além de destacar os efeitos rítmicos que Bandeira consegue extrair do uso poeticamente intensivo da sintaxe.

A partir do verso 10, passam a predominar os verbos de ação (“vem”, “vai”, “faz”, “meditar”, “sugerir”, “passa”, “acabar”). Com eles o poeta mantém uma dinâmica viva paralela ao principal traço temático do segundo segmento do poema. Se, no primeiro, o estado das coisas é dominante, o movimento da vida apreciado e apropriado pelo eu fica patente no desenho de frases verbais no segundo. Nos versos finais, a contraposição rural/urbano é substituída por outra abrangência semântica, que poderíamos referir como a da penetração na essência da vivência receptiva propiciada pela contemplação do ambiente rural: o seu *caráter impressivo que faz meditar*. Há, destarte, entre os movimentos da objetividade registrados e marcados pelos verbos e o movimento subjetivo, do abalo do eu-lírico que vivencia a experiência catártica. Esse movimento subjetivo também se entranha nos elementos linguísticos do poe-

ma. Por exemplo, a distinção entre um e outro segmento se marca desde o verso 10, com o uso de uma frase exclamativa, que não havia aparecido ainda nos versos anteriores. Mais uma vez atentando aos ritmos dissolutos do verso livre, que nasce, a nosso ver, do manejo sintático dos períodos, verificamos a sequência de duas frases longas. A primeira não tem separação por vírgulas, mas é dividida ao meio (na quebra do verso) pelo uso dos dois pontos. A outra apresenta mais interrupções, sendo marcada por emprego de vírgulas e exclamações. Além disso, destacam-se as já mencionadas repetições das conjunções aditivas e da expressão “que a vida passa!”, marcada com a exclamação.

Pelo contraste da composição sintática, pode-se sentir certa tendência, no primeiro segmento, a uma expressão mais tranquila, menos incomodada ou exasperada, que caracteriza o segundo segmento. Neste último segmento, a sintaxe mais crispada e marcada por verbos de ação encontra homologia com o estado de inquietude e movimento subjetivo do eu-lírico, que vivencia o abalo estético característico da catarse. Já no primeiro segmento, com a sintaxe menos tensionada e com a predominância dos verbos de estado, a homologia é com a postura observadora do eu-lírico. Tudo isso pode nos levar a concluir que Bandeira chega a um uso tão excepcional do verso livre porque consegue descobrir, em substituição aos antigos apoios métricos, a relevância e a produtividade do apoio sintático, que lhe fornece lastros rítmicos outros, mas igualmente seguros, que englobam dimensões que vão da ordem dos constituintes ao emprego de tempos e modos verbais. Mais do que isso, no caso específico de “A estrada”, o trabalho com a linguagem coloquial, com a sintaxe e com o ritmo marca bem a passagem de uma postura meditativa mais passiva para uma postura subjetivamente mais ativa, decorrente do abalo das emoções típico da catarse, assinalando profundamente, desse modo, aquela transfiguração do espacial ao temporal, do singular ao genérico que ressaltamos como essencial para a configuração estética do poema.

Destacaremos ainda a construção de algumas imagens para apurar sua função na configuração da particularidade e do proces-

so catártico inscrito no poema. Já destacamos anteriormente a força crítica e, no limite, irônica dos “cães da roça”, como súpula do contraste entre o rural e o urbano verificada no primeiro segmento. No segundo segmento também verificaremos imagens nucleares para a reiteração da ideia de movimento. No verso 12, o poema exhibe as imagens exemplares de “tudo que faz meditar”. Trata-se de duas imagens contrastantes: o solene “Enterro a pé”, que é referido em poucas palavras, sem nenhuma conotação qualificativa, e “a carrocinha de leite puxada por um bodezinho manhoso”, que é referida com mais palavras, em que se destacam os dois diminutivos a acentuarem o tom pitoresco na apresentação da sociabilidade rural. Nas duas imagens exemplares, estabelece-se um contraste entre tristeza e leveza, finitude e vida. O curioso é que o movimento a que as imagens remetem, o cortejo e a entrega do leite, não são apresentados figurativamente, mas exclusivamente por meio do movimento rítmico do verso.

Após essas duas imagens, no verso 13, retoma-se a menção ao correr da água, que também é representativo de movimento. Ao falar “pela voz dos símbolos” a água que corre nos bastidores da cena e acompanha a estrada remete à fusão estética/natureza proposta no texto. Por meio dessa fusão, evidencia-se, na particularidade do poema, especialmente no segundo segmento, que tudo é antropomórfico, e, por isso, tem carga de símbolo, de síntese da experiência humana. Dessa forma, novamente podemos ler no poema a relação dinâmica entre o singular, o particular e universal. O tempo da mocidade, da vida, remete ao universal e agora não é tão somente o tempo natural das águas que passam, que remete ao singular. Porém tanto a água, que tem agora uma voz simbólica, quanto a mocidade, que insta criador e receptor à reflexão, estão submetidos à particularidade da subjetividade poética, que apresenta o processo catártico como forma estética do próprio poema. A catarse, que enxergamos como movimento inscrito no poema, é uma categoria atestadora da força da arte como autoconsciência da humanidade e distingue o efeito estético das perspectivas dominantes nas concepções estéticas da decadência burguesa, seja a da

arte como consolação, a da arte como veículo ideológico, seja a da arte como reflexo fotográfico da aparência social.

Em nossa percepção, apesar da solidão apresentada pela situação lírica, não existe um triunfo da melancolia, porque em “A estrada” figura-se o processo catártico típico da obra de arte. Na catarse, conforme temos argumentado seguindo a perspectiva lukacsiana, a vitória é da lucidez diante da vida e não da melancolia conformada de si mesma, e, embora haja sofrimento, o sentido elevador da arte remete ao comportamento do sujeito diante das condições materiais da vida, livres momentaneamente, das determinações cotidianas do mundo reificado. Assim, encontrar, na “voz dos símbolos”, um eco para o desconforto do eu-lírico não é algo que certamente se possa enunciar como simplesmente confortável ou cabalmente apenas como desolador. A natureza dialética do poema, a nosso ver, possui ainda mais força de vigência, porque o processo catártico de elevação a outro nível qualitativo da relação subjetividade/objetividade exhibe-se para que a lucidez vença, tanto da perspectiva do autor/eu-lírico quanto do leitor, qualquer hiper determinação do solipsismo, do sofrimento, da revolta, da melancolia ou da consolação. É por isso que o eu-lírico bandeiriano não deixa os sentimentos diluírem-se no isolacionismo tipicamente idealista e decadente, isto é: nem são só expressão da melancolia, nem são só expressão da agressividade. Tampouco se perdem num irracionalismo neobarroco da celebração inconsequente da antítese e da contradição sem síntese. Em “A estrada”, a nosso ver, é o processo catártico, como índice do realismo em sentido amplo que marca a poética bandeiriana, aquilo que lastreia uma projetiva antropomórfica ambivalente em sua sutileza e complexidade que repõe o sujeito no mundo cotidiano, agora consciente de sua vinculação histórica ao processo material de universalização do mundo dos homens. Como se estivéssemos acompanhando ao vivo o movimento da tomada de consciência da realidade por parte do eu-lírico, o texto apresenta, no primeiro segmento, o sujeito do enunciado como um homem mais próximo da heterogeneidade e da singularidade;

no segundo momento, o sujeito do enunciado é o homem articulado, tendente ao genérico.

Assim, para usarmos os termos consagrados na estética de Lukács, se o “homem inteiro”, mas já abalado esteticamente pela desconexão com a heterogeneidade, o que é favorecido pela ambiência de vivência receptiva, é quem inicia o poema, é, por sua vez, o “homem inteiramente”, tendente ao genérico, que o conclui. O primeiro afirma sua singularidade: “Esta estrada onde moro entre duas voltas do caminho”. O segundo conclui: “A mocidade vai acabar”. Eis os pontos-limite do processo da catarse figurado no poema, pois inscritos na enunciação lírica, o que também nos permite dizer que se trata o poema de uma *ars poetica*, em que se sugere um certo comportamento ético diante do real, a fim de que se estabeleçam conexões mais livres com o nevrálgico da vida. Isto é: conexões mais livres porque momentaneamente menos determinadas pela heterogeneidade cotidiana.

Isso nos remete novamente à dialética fenômeno/essência. Acerca da relação desta com a particularidade, afirma Lukács:

a particularidade, que como centro do reflexo artístico, como momento da síntese de universalidade e singularidade supera estas em si, determina a forma específica de generalização do mundo fenomênico imediato, a qual conserva suas formas fenomênicas mas as torna transparentes, propícias à ininterrupta revelação da essência. (Lukács, 1968a, p. 223)

Considerando isso, conclui-se ser a transfiguração do mais abstrato ao mais concreto traço distintivo da particularidade criada em “A estrada”, a qual articula espaço geográfico e transcorrer do tempo. Na primeira parte do poema, predominam referenciais mais abstratos e, na segunda, referenciais mais concretos. Isso evidencia que o processo catártico figurado deslinda a relação essên-

cia/fenômeno ao intensificar o caráter antropomórfico e concreto do que é apresentado nos versos como referido ao eu-lírico e ao leitor. A expressão da essência, no caso de “A estrada”, graças à originalidade criadora de Bandeira, é condizente com o que Lukács afirma sobre a genuína obra de arte: “a especificidade da arte se manifesta no fato de que a essência se dissolve completamente no fenômeno, e na obra de arte jamais ela pode assumir uma forma autônoma, separada do fenômeno” (Lukács, 1968a, p. 221).

Isso é o que contribui para uma percepção desfetichizada da vida. Tal percepção não é necessariamente consoladora, pois, em um certo nível, a conclusão acerca da vida refere-se à passagem inexorável do tempo, à perda das oportunidades da mocidade, que não retornarão no futuro. Todavia, lidar com essa matéria de modo consciente da parte da subjetividade poética é algo que salva o poema tanto de uma solução conciliadora simplória, quanto de uma melancolia conformista. A vitória utópica do poema, a chancela de seu realismo, é a transfiguração do individual ao genérico que preserva o particular como mediação dinâmica, que repõe, na forma artística, a verdade da dialética essência/fenômeno segundo as “leis da beleza”. E isso “A estrada” alcança fazendo o sujeito saltar do âmbito do “*todo mundo*” (v. 4) — tendente ao singular imediato ou ao abstrato vazio — ao âmbito do “*tudo*” (v. 11) — tendente ao genérico e ao antropomórfico.

Por isso, conseguimos ouvir dentro do poema “A estrada” uma *voz que somos nós*, como no poema de Gullar, que suscitou nossas reflexões sobre a relevância da crítica literária dialética.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003, p. 15-46.

BANDEIRA, Manuel. **A cinza das horas; Carnaval; O ritmo dissoluto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

BASTOS, Hermenegildo. A obra literária como leitura/interpretação do mundo. *In*: ARAÚJO, Adriana; BASTOS, Hermenegildo. **Teoria e prática da crítica literária dialética**. Brasília: Editora UnB, 2011, p. 9-22.

CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia. *In*: CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010, p. 13-26.

CHICOTE, Francisco García. Ensayo y método en György Lukács. **Verinotio**, Rio das Ostras, v. 27, n. 2, p. 39-57, mar. 2022.

GULLAR, Ferreira. Não-coisa. *In*: GULLAR, Ferreira. **Muitas Vozes: poemas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006, p. 53-54.

HELLER, Agnes. Estrutura da vida cotidiana. *In*: HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. 11^a ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016. *E-book*.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

LUKÁCS, György. Concretização da particularidade como categoria estética em problemas singulares. *In*: LUKÁCS, György. **Introdução a uma estética marxista**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 181-298.

LUKÁCS, György. **Estética I**. La peculiaridad de lo estético. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona; México: Ediciones Grijalbo, 1968b.

LUKÁCS, György. **Estética: I** La peculiaridad de lo estético. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona; México D. F.: Grijalbo, 1966a.

LUKÁCS, György. **Estética: I** La peculiaridad de lo estético: 2. Problemas de la mimesis. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona; México D. F.: Grijalbo, 1966b.

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

MAZZARI, Marcus Vinícius. Os espantalhos desamparados de Manuel Bandeira. **Estudos Avançados**. v. 16, n. 45, jan/abr. 2002, p. 255-276, 2002.

SANTOS, Deribaldo. **A particularidade na estética de Lukács**. São Paulo: Instituto Lukács, 2017.

VEDDA, Miguel. "Introducción". In: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Escritos sobre literatura**. Selección e introducción de Miguel Vedda. Traducción y notas de Fernanda Aren, Silvina Rotemberg y Miguel Vedda. Buenos Aires: Colihue, 2003, p. 7-41.