

ISSN: 1982-9701

CERRADOS

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM LITERATURA

39

Ano 24 / 2015

II MISSÃO

A revista Cerrados configura-se como um veículo de divulgação do pensamento teórico literário, publicada semestralmente pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB. Visa a incorporar as contribuições do desenvolvimento do pensamento científico na área das literaturas e das áreas afins do conhecimento, que enriqueçam as fronteiras das Ciências Humanas na interdisciplinaridade necessária aos estudos acadêmicos contemporâneos.

EDITORA

Cláudia Falluh Balduino Ferreira

REITOR

Ivan Marques de Toledo Camargo

VICE-REITORA

Sonia Nair Bao

DECANO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

Jaime Martins de Santana

DIRETOR DO INSTITUTO DE LETRAS

Enrique Huelva Unternbäumen

CHEFE DO DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS

Ana Claudia Silva

COORDENADORA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Sylvia Helena Cyntrão

COMITÊ EXECUTIVO

Cláudia Falluh Balduino Ferreira – Editora Chefe

Sylvia Helena Cyntrão

Rogério da Silva Lima

Wilton Barroso Filho

EDITORA-CHEFE

Cláudia Falluh Balduino Ferreira



APOIO

POSLIT / IL / UnB



ORGANIZADORES DESTE NÚMERO

Adriana Araújo

Alexandre Pilati

Ana Laura dos Reis Correa

PROJETO GRÁFICO, CAPA E

DIAGRAMAÇÃO

Alexandre Pilati

CONSELHO EDITORIAL CONSULTIVO

Ana Laura dos Reis Corrêa (UnB, Brasília-DF, Brasil) | Elga Pérez-Laborde (UnB, Brasília-DF, Brasil) Regina Dalcastagnè (UnB, Brasília-DF, Brasil) | Rogério Lima (UnB, Brasília-DF, Brasil) Paulo Nolasco (UFGD, Dourados-MS, Brasil) | Affonso Romano de Sant'Anna (FBN, Rio de Janeiro-RJ, Brasil) André Bueno (UFRJ, Rio de Janeiro-RJ, Brasil) | Antonio Carlos Secchin (UFRJ, Rio de Janeiro-RJ, Brasil) Gilberto Martins (Unesp, Assis-SP, Brasil) | Laura Padilha (UFF, Rio de Janeiro-RJ, Brasil) Luís Alberto Brandão (UFMG, Belo Horizonte-MG, Brasil) | Maria Antonieta Pereira (UFMG, Belo Horizonte-MG, Brasil) Mário Cezar Leite (UFMT, Mato Grosso-MT, Brasil) | Nádia Battella Gotlib (USP, São Paulo-SP, Brasil) Alckmar Luís dos Santos (UFSC, Florianópolis-SC, Brasil) | Benito Martinez Rodrigues (UFPR, Curitiba-PR, Brasil) Eliane do Amaral Campello (FURG, Rio Grande-RS, Brasil) | Walter Carlos Costa (UFSC, Florianópolis-SC, Brasil) Diógenes André Vieira Maciel (UEPB, Campina Grande-PB, Brasil) | Márcio Ricardo Muniz (UFBA, Salvador-BA, Brasil) Rinaldo Fernandes (UFPB, João Pessoa-PB, Brasil) | Ana Mafalda Leite (Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal) Bernard Lamizet (Université Lumière 2, Lyon, França) | Claire Williams (Universidade de Liverpool, Reino Unido, Inglaterra) François Jost (Sorbonne Nouvelle, Paris, França) | Jacques Fontanille (Université de Limoges, Limoges, França) Rita Olivieri-Godet (Université Rennes 2, França)

FICHA CATALOGRÁFICA

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA FONTE. SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

C398

Cerrados : revista / do Programa de Pós-Graduação em Literatura. - Vol. 1, N. 1 (1992)-.-Brasília, DF : Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 1992-.

v.

Semestral

Tema: Crítica Estética Marxista

Editor: Cláudia Falluh Balduino Ferreira

Descrição baseada em: Vol. 14, N. 38 (2014)

Inclui Bibliografia

ISSN 1982-9701

1. Literatura brasileira - História e crítica. 2. Literatura comparada. 3. Literatura - periódicos. I. Universidade de Brasília. Departamento de Teoria Literária e Literaturas.

12-9157.

CDD: 809

CDU: 82.09

12.12.12 18.12.12

041516

ISSN: 1982-9701

CERRADOS

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM LITERATURA

39

Ano 24 / 2015

Crítica estética marxista

II Editorial / *Editorial*

Neste ano de 2015, o Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília celebra os quarenta anos de sua criação. É jubilosa e fecunda a data, sobretudo quando, junto às imensas conquistas do programa, a acompanha, fidelíssima, a produção ininterrupta ao longo do tempo da revista *Cerrados*. Como patrimônio, a revista *Cerrados* é igualmente um bem intelectual que imprimiu na história do programa e com sua presença dentre as melhores revistas acadêmicas brasileiras o multiculturalismo, que é a expressão de suas linhas de pesquisa e que suscitou, em múltiplos temas, línguas e reflexões, o testemunho aqui deixado ou a inspiração de centenas de pesquisadores brasileiros e estrangeiros.

A revista *Cerrados* veiculou desde sempre um conteúdo perfeitamente em uníssono com as reflexões literárias e sua abrangência tentacular que a ligavam às extensões hermenêuticas e a todo um universo de significações da crítica plural, além das línguas e dos discursos que ressoavam através do tempo, mantendo um conteúdo e um substrato *pari passu* com a pluralidade da crítica e dos sistemas simbólicos literários mundiais. Autêntica e assertiva, sem jamais ser o veículo de tendências únicas do discurso crítico e literário, a revista *Cerrados* adere totalmente à literatura no sentido precípuo de compreendê-la.

Este número 39 da revista *Cerrados* foi organizado pelos professores doutores Ana Laura dos Reis Correia, Adriana de Fátima Barbosa Araújo e Alexandre Pilati. Membros do Programa de Pós-Graduação, os professores são integrantes do Grupo de Pesquisa Crítica Literária Dialética, cujos objetivos são promover pesquisas que visem estudar o processo histórico de autonomização da arte, a dialética entre autonomia e heteronomia, a historicidade dos gêneros literários; a forma artística reveladora do sentido das contradições sociais; o realismo e sua atualidade; os principais críticos dialéticos; a história e crítica literária dialética na América Latina: o universal e o local na criação literária; literatura nacional e literatura traduzida; tradução e sistema literário; a relação entre arte e política, assim como a função social da crítica.

Este número especial tem como uma de suas aspirações evidenciar as referências sociais a fim de que elas participem da fundação de um senso comum ampliado, estabelecido no contraponto da crítica em êmulo com a história, as

tradições, o saber e os métodos propostos pelo continente da atualidade estudiosa do contexto dialético marxista e a literatura.

In this year of 2015, the post graduate program of literary studies at Brasilia University celebrates its fortieth anniversary. It is happy and generative, above all when, together with the great achievements of the program, this auspicious date is faithfully sided by the unstopped publishing of Cerrados journal over time. As a cherished publication, Cerrados has established its presence in the history of this post-graduate program and with its presence amongst the best Brazilian academic journals the multiculturalism, which is the expression of its research interests and that fostered, in multiple themes languages and reflections, the witnessing that was left here or the inspiration of hundreds of Brazilian and foreign researchers.

*Cerrados journal has, since always, spread a content perfectly in unison with the literary reflections and its tentacular breadth that connected it to the hermeneutical extensions and to a whole universe of meanings from a plural criticism, besides the languages and the discourses that resonated through time, keeping a content and a substract *pari passu* with the plurality of criticisms and the world literary symbolic systems. Authentic and assertive, without ever being the channel for single tendencies from the literary and critic discourse, Cerrados journal clings totally to literature in the pressing sense of understanding it.*

This issue 39 of Cerrados journal was organized by professors Ana Laura dos Reis Correia, Adriana de Fátima Barbosa Araújo e Alexandre Pilati, Phds. All members of the post-graduation program, the professors also take part in the dialectic literary criticism research group, whose goals are to make researches that aim to study the historical process of autonomization of art, the dialectics between autonomy and heteronomy, the historicity of literary genres, the artistic form revealing the meaning of the social contradictions; realism and its present value; the main dialectic critics; dialectic literary criticism and history in Latin America, local and universal in literary creation; national literature and translated literature; translation and the literary system; the relationship between art and politics, as well as the social function of criticism.

This special number aspires to highlight the social references so that they take part in founding a broader general sense, established as counterpoint of

the criticism opposed to the history, the traditions, the knowledge and the methods proposed by the contemporary studies of the Marxist dialectic context and literature.

II Apresentação

Este número da revista *Cerrados* dedicado à crítica estética marxista, reúne vinte e três artigos de pesquisadores de universidades nacionais e internacionais, além de trazer, como apêndice, a tradução de um texto de Georg Lukács sobre Máximo Gorki.

Nesta apresentação procuramos agrupar em temas os diferentes artigos que compõem este número da *Cerrados*, mas como há uma relação efetiva entre todos eles, optamos por não os separar em diferentes seções no corpo da revista, sendo assim, os artigos são organizados em ordem alfabética pelos nomes dos autores. Os artigos aqui apresentados vinculam-se intimamente ao tema da revista, seja porque tratam de questões teóricas, tendo como fundamento a concepção marxista de estética, seja porque abordam obras literárias específicas, tendo como base a relação histórica e dialética entre arte e vida social.

Entre os artigos de natureza predominantemente teórica, estão aqueles que consideram a problemática estética tendo como ponto de partida a crítica estética de Georg Lukács. Em “Lukács e a defesa do realismo”, Celso Frederico aborda a obra lukacsiana produzida a partir dos anos 30, quando se define mais claramente para o crítico húngaro o conceito de realismo artístico, entendido como método compositivo que caracteriza uma determinada atitude do escritor frente à realidade e é comum a toda arte capaz de captar a vida em termos verdadeiramente humanos, o que se verifica tanto em obras anteriores ao século XIX, quanto em obras posteriores a esse período da literatura, que, para Lukács, se apresentou como modelo para o grande realismo; isto, conforme problematiza Celso Frederico, produziu uma espécie de oscilação entre método e modelo na crítica lukacsiana, especialmente diante das formas artísticas do século XX. Considerando a relação entre poesia e história, já presente em Aristóteles e retomada e desenvolvida por Lukács, Hermenegildo Bastos, em seu ensaio “A poesia na mudança histórica”, trata do caráter desfetichizador da atividade artística, que afirma tanto o lugar central da arte na práxis social quanto o seu papel essencial no desenvolvimento pleno da subjetividade humana; é nessa perspectiva que a arte se afirma como luta pela liberdade e se apresenta como força política e transformadora. O artigo de Ranieri Carli – “György Lukács e a literatura sob o processo de reificação” –, apoiado nas concepções estéticas do Lukács maduro, investiga os efeitos da reificação, compreendida como categoria pertinente para entender o capitalismo tardio, nas criações literárias frente à ofensiva do capital monopolista. Em “Pressupostos históricos e sociais da criação artística, na perspectiva de Georg Lukács: hostilidade do capitalismo às artes”, Betina Bischof e Paula A. M. de Araújo buscam ressaltar a fecundidade do conceito de literatura realista e de seus desdobramentos históricos, desenvolvidos por Lukács a partir dos anos 30, diante do conjunto de problemas conjurado pela hostilidade do capitalismo em relação às artes, considerando que os diferentes momentos da arte realista não derivam de uma “dialética imanente das formas”, e que, como crítica da vida, o realismo pode mostrar “não apenas o mundo destruído, mas a luta contra a destruição”. O texto de Juarez Torres Duayer, intitulado “Lukács e a rememoração do passado. A propósito da noção de *Pathosformeln* de Aby Warburg em *Medo, violência e terror*: quatro ensaios de iconografia política de Carlo

Ginzburg”, se baseia no conceito lukacsiano de arte como memória e autoconsciência da humanidade para discutir, sob o ângulo da rememoração do passado como necessidade ontológica, a noção de *Pathosformeln*, do historiador alemão Warburg, retomada por Carlo Ginzburg nas análises da transmissão de imagens através da história no frontispício do *Leviatã*, de Hobbes; no quadro *Marat em seu último suspiro*, de Jacques-Louis David; no cartaz *Faça parte do exército de seu país*, de Alfred Leete; e no *Guernica*, de Pablo Picasso.

Os artigos de Antonino Infranca e de Francisco García Chicote também abordam a obra de Lukács, porém com foco em questões específicas. O primeiro, em “A amizade rompida: Lukács e Balázs”, a partir da análise de escritos do filósofo Georg Lukács e do escritor Béla Balázs – textos literários de Balázs, como as suas fábulas sobre a amizade, e cartas, diários e textos críticos de ambos – torna visíveis as concepções de mundo e os princípios éticos que uniram e separaram os dois intelectuais húngaros, amigos na juventude, que foram gradativamente se distanciando até chegarem a uma efetiva ruptura. No segundo – “Acerca de la teoria lukácsiana del cine” –, Gracia Chicote analisa as implicações éticas e teóricas de dois momentos da crítica lukácsiana do cinema, em 1913 e depois em 1963, buscando articulá-las às perspectivas filosóficas do crítico húngaro nesses dois períodos, nos quais a concepção de vida cotidiana era entendida de forma diversa.

Ainda no campo da discussão teórica, inserem-se os artigos de André Matias Nepomuceno, Daniel Puglia e Danielle Corpas. Em “Leitura de *Ensaio sobre o trágico*”, Nepomuceno apresenta notas de leitura do livro de Peter Szondi, *Ensaio sobre o trágico*, a partir das quais desenvolve considerações acerca da transição da poética clássica da tragédia para uma filosofia do trágico, do método histórico-concreto de leitura do drama e da atualidade dialética do gênero trágico. Com o objetivo de apontar ao leitor formas “de entrada para um conjunto de livros permeados por uma corrente subterrânea: o materialismo histórico e seu procedimento crítico”, Daniel Puglia, em “Crítica literária nas obras de Terry Eagleton”, analisa a contribuição para a atualidade da crítica literária dialética presente nos livros *Literary Theory: an introduction* (1983); *The Function of Criticism* (1984); *Against the Grain: selected essays* (1986); *William Shakespeare* (1986); *The Ideology of the Aesthetic* (1990); *The Significance of Theory* (1990); *Ideology: an introduction* (1991) e *The Illusions of Postmodernism* (1996), do crítico literário britânico Terry Eagleton. “A crítica de Siegfried Kracauer a *Berlim, sinfonia da metrópole*” é o tema do artigo de Danielle Corpas que tem por escopo discutir a perspectiva crítica de Kracauer para a crítica da representação realista no cinema, por meio da comparação de passagens de diferentes momentos da obra de Kracauer que se referem ao filme de W. Ruttmann, *Berlim, sinfonia da metrópole* (1927).

O artigo de Ronaldo Rosas Reis, “O protocolo estético da distopia presente. Sobre a violência”, também de natureza crítico-teórica, tem como ponto de partida o pressuposto de que os fortes influxos pós-modernistas, estreitamente ligados ao andamento econômico-político do capital na atualidade, resultou na configuração de um quadro distópico, em que as formas estéticas estão incluídas, “cujo protocolo estético conjuga o exercício ilusório e ambíguo de uma liberdade individual com a real violência praticada por ativistas de grupos de interesses, lobistas de empresas e agentes do Estado”.

Quanto aos artigos que se dedicam à análise de obras literárias e artísticas na perspectiva da crítica literária dialética, três deles tratam especificamente da lírica. Alexandre Pilati, em “A ‘tomada estética da realidade’ como princípio da poesia de Pier Paolo Pasolini”, interpreta os poemas de *As cinzas de Gramsci* (1957), de Pier Paolo Pasolini, como formas

estéticas que interpelam a realidade e se configuram a partir de uma leitura do real entendido “como um complexo estético socialmente determinado”, e, assim, assumem uma dimensão catártica, segundo as concepções da catarse em Lukács e Gramsci. No texto “A retraditionalização frívola. O caso da poesia”, Iumna Maria Simon discute o fenômeno da retraditionalização da poesia contemporânea, entendido como um processo, com raízes históricas e sociais no moderno conservadorismo, que efetua a transformação dos elementos em decomposição da modernidade em formas fixas e convencionais. Diante desse fenômeno no quadro da poesia brasileira, o artigo enfrenta a pergunta: “Esse afrouxamento de exigências é conveniente por liberar a poesia da crítica e da invenção de formas para públicos novos? Ou é preciso criticá-lo como uma modalidade de oficialismo pós-moderno?”. A análise das ambivalências – “realizações e derrotas, construção e ruína, euforia e melancolia” – presentes no poema “Vou-me embora pra Pasárgada”, de Manuel Bandeira, é objeto do texto “História, memória e devaneio: sobre ‘Vou-me embora pra Pasárgada’” de Wilson José Flores Jr, que reconhece no poema, além da subjetividade e da memória pessoal, uma síntese do sentimento social diante da mercantilização da vida cotidiana e da contraditória atualização do passado colonial em meio à modernização do Brasil na primeira metade do século XX.

Em relação ao romance, este número da revista *Cerrados* traz oito artigos que abordam obras da literatura brasileira e latino-americana, bem como obras da literatura mundial. Três artigos são dedicados ao romance nacional. Em “Aires, a figura do narrador machadiano e o intelectual brasileiro”, Ludmylla Mendes Lima analisa a atuação do princípio formal do narrador machadiano ambivalente em *Esau e Jacó* sob a perspectiva do seu entrelaçamento com o Conselheiro Aires e seu estatuto de intelectual periférico que busca garantir sua supremacia. O romance de Aluísio Azevedo, *O cortiço*, é objeto da análise de João Roberto Maia em “*O cortiço* em pauta”, texto que confronta leituras críticas anteriores e recentes acerca desse romance à perspectiva crítica dialética desenvolvida por Antonio Candido em seu ensaio clássico “De cortiço a cortiço”. Em “Romance, história e sociedade em *O tronco* de Bernardo Élis”, Edvaldo Bergamo e Rogério Max Canedo analisam, com base em Georg Lukács, Antonio Candido e Sérgio Buarque de Holanda, esse romance do escritor goiano Bernardo Élis, publicado em 1956, como figuração artística realista da vida social brasileira, considerando que é possível perceber em *O Tronco*, a partir da representação estética de determinado episódio da história regional, uma conexão dialética com a história nacional.

A relação entre a literatura brasileira e a literatura argentina é abordada por Juan Pedro Rojas sob o viés da ditadura no artigo “Reflexões sobre o realismo a partir de dois romances de ditadura”, no qual são analisados os romances *Sempreviva* (1981), de Antônio Callado, e *Nadie Nada Nunca* (1981), de Juan José Saer, ambos foram publicados durante o período das ditaduras militares no Brasil e na Argentina, e apresentam elementos narrativos que desafiam o modelo de literatura realista e nos fazem refletir sobre a atualidade do conceito.

Antônio Rago Filho, em seu texto “Arte humanista, projeto nacional-popular e a tragédia argentina no filme *Sur* de Fernando Pino Solanas e Astor Piazzolla”, também aborda o período da ditadura na Argentina, porém, seu objeto não é o romance e, sim, o cinema – o filme *Sur*, de Fernando Solanas – e as composições musicais que formam uma série tanguera, de Troilo a Piazzolla. Em chave realista lukacsiana, Rago reconhece nessas expressões artísticas um caráter trágico que não se desvincula da dialética da realidade da história, pois elas evidenciam que “no duelo contra o aniquilamento promovido por meio dos tormentos de um terrorismo de Estado, a vida transtornada acena com a renovação. A vida contra a morte.”

Entre os quatro artigos dedicados à literatura mundial, está “A peripécia brasileira de Robinson Crusoe: o herói burguês e negreiro na origem da ascensão do romance”, no qual Homero Vizeu Araújo toma o romance *Robson Crusoe*, de Daniel Defoe, como ponto de partida para a análise experiência periférica e colonial brasileira, entendendo o protagonista do romance na concepção de Ian Watt e Franco Moretti, isto é, como herói burguês individualista, mas ainda como traficante de escravos e proprietário durante o período da produção açucareira na Bahia do século XVII. Em “Las utopías reaccionarias: *La isla Felsenburg* y *El verano tardío*”, Martín Ignacio Koval realiza a leitura comparativa entre duas obras alemãs de diferentes épocas – *La isla Felsenburg*, uma “Robinsonada” de Johann Gottfried Schnabel publicada em quatro partes entre 1731 e 1743, e *El verano tardío* (1857), de Adalbert Stifter, romance de formação do *Biedermeier* austríaco – tendo como fundamento de análise a reflexão de Marx acerca das utopias reacionárias, em *O manifesto comunista*, e a noção de herói positivo, segundo Georg Lukács, em *Escritos de Moscú*. O texto de Manoela Hoffmann Oliveira – “Sobre o socialismo em *Os anos de peregrinação de Wilhelm Meister* ou *Os renunciantes*” – analisa a recepção socialista desse romance de Goethe ainda inédito em língua portuguesa e discute a possibilidade de que essa obra tenha implementado ideias revolucionárias. Daniele Rosa, em “O destino trágico e a luta pela autoconsciência na arte em *A morte de Danton*, de Georg Büchner”, analisa o drama *A morte de Danton* (1834-1835) a partir do ensaio de Georg Lukács “O verdadeiro e o fascisticamente falsificado Georg Büchner” (1964), tendo como objetivo identificar de que maneira os elementos estéticos configuram, de forma orgânica e efetivamente realista, a vida social, possibilitando o reconhecimento do sentido do *phatos* humano na realidade objetiva em confronto com a impotência e o fatalismo alimentados pela filosofia liberal.

Fechamos esta edição da *Cerrados* com um texto que nos parece perfeitamente adequado como conclusão para o conjunto de ensaios que aqui reunimos e que se vinculam de diferentes formas à estética marxista, à crítica literária dialética. Trata-se da tradução, realizada por Bernard Herman Hess, do texto “Máximo Gorki: o libertador”, escrito por Georg Lukács em 1936, ano da morte do escritor russo. Nesse pequeno texto, encontramos não uma saudação retórica ou uma homenagem burocrática ao escritor russo e a sua obra, mas uma reflexão substancial acerca da ação humana e do trabalho literário que, na vida de Gorki, se realizaram no sentido da superação da barbárie. Ao vê-lo como libertador, no sentido dado por Goethe à libertação – a luta por uma vida autenticamente humana em lugar da concessão resignada a uma existência feita de sucessivas convenções esvaziadas –, Lukács evidencia na vida e obra de Gorki algo que é central para a estética marxista e que está expresso, mais uma vez, nas palavras de Goethe: “o conteúdo da poesia é o conteúdo da própria vida.” A arte e também a atividade crítica que a ela se dedica não podem se realizar de forma efetiva em termos exclusivamente imanentes, como abstração absoluta ou como formalismo vazio, fechada unicamente em sua dialética interior; seu centro não é outro que não a “*cultura da vida*”:

O que é cultura literária? Sobretudo, ela é sensibilidade para a verdadeira grandeza humana. Capacidade de enxergar a grandeza humana em toda a parte, nas coisas da vida onde ela de fato se manifesta, mesmo que sob formas recônditas, ainda pouco desenvolvidas, incapazes de uma expressão clara. Capacidade de enxergar com nitidez o desenvolvimento da humanidade, de

vivenciá-lo com íntima compreensão. Capacidade de enxergar o novo, aquilo que está prenhe de futuro, já em sua primeira manifestação.

O caráter libertador de Gorki e da sua arte está intimamente conectado a essa profunda ligação entre o determinante conteúdo da vida e a forma artística que o configura esteticamente de maneira realista, e isto não significa uma transposição direta e linear da imediatez vivida para o mundo próprio das obras de arte, como se tivessem existência real e concreta as relações de causa e efeito mecanicamente unívocas, não mediadas pelas mais diferentes, ricas e complexas interações. Ao contrário, a liberdade do trabalho artístico frente à imediatez da realidade é capaz de captar as formas ainda “incapazes de uma expressão clara”, o historicamente novo “já em sua primeira manifestação” em meio às complexas interações que vão tecendo a vida cotidiana. Por essa razão, a arte libertadora, assim como Gorki, não é aquela designada como panfletária, mas, antes, aquela que realiza “uma elaboração poética profunda de um conteúdo de vida substancial”; aquela que “pode descobrir e plasmar os verdadeiros e decisivos motivos humanos, não perceptíveis à superfície da vida, e também os seus reflexos na alma dos homens”. O homem, o escritor e também o crítico libertador “supera o falso dilema da “torre de marfim” e da mera literatura de agitação. Pois ambas são – com sinais trocados e com diferentes finalidades subjetivas – igualmente a-históricas, permanecem igualmente presas à imediata superfície da vida”.

Lukács retoma a observação de Tolstói sobre Gorki – “tens um coração perspicaz” – e desenvolve os desdobramentos artísticos dela: “Ele não é um copista mesquinho da natureza e também não opera uma deformação estilizada da realidade. Ele tem um coração perspicaz e, por isso, sentidos perspicazes, sentidos que extraem da realidade as suas tendências *essenciais*”. O equilíbrio artístico da obra de Gorki evidencia sua capacidade de, em meio à brutalidade das contradições da sociedade de classes, buscar sempre a saída, na vida e na arte, para além de falsos extremos – formalismo ou sociologismo vulgar –, em direção ao verdadeiro *pathos* das lutas humanizadoras contra as forças desumanizantes, o que atesta que a grande arte exige uma vida autêntica, exige a vivência de uma compreensão íntima do desenvolvimento histórico da humanidade, exige um coração perspicaz. É esse o sentido libertador da vida e da obra de Gorki.

No momento da morte do escritor russo, ainda havia, com todas as suas severas e não-superadas contradições, a luta pelo socialismo real contra as brutais contradições da sociedade de classes do capitalismo que, ainda hoje, impõem aos homens uma falsa aporia ou uma falsa saída de emergência, cuja superação se mostra como uma necessidade histórica para a continuidade do desenvolvimento da humanidade, uma vez que tanto a falsa aporia quanto a indicação de saídas sociologicamente simplificadoras impedem-nos de “enxergar o novo, aquilo que está prenhe de futuro”. Se naquele momento faltava a alguns o coração perspicaz de Gorki para dar forma artística à grandeza humana presente na vida; hoje, quando vivemos impasses profundos e a realidade nos pede que estejamos à altura deles para permanecermos humanos, precisamos desse coração perspicaz para sentir pulsar na arte aquilo que, na vida, ainda aguarda “uma expressão clara” da grandeza humana contra a barbárie. É este o sentido maior deste número da revista *Cerrados* sobre crítica estética marxista. São apenas vinte e três artigos, frente aos monumentais desafios do presente, porém, cada um deles é, à sua maneira, uma crítica estética à procura da dialética da vida, que recusa o “virtuosismo literário ou a ‘erudição’ do rotular vulgar e sociológico”, uma expressão da luta pela inteligibilidade da

história e por uma vida autenticamente humana. Eles atestam a atualidade e as potencialidades da crítica estética marxista, que encontra sua robustez especialmente pela profunda relação que mantém com a vida concreta dos homens e mulheres de ontem e de hoje, bem como na construção do futuro em direção à emancipação humana.

Adriana de Fátima Barbosa Araújo

Alexandre Simões Pilati

Ana Laura dos Reis Corrêa

II Sumário

A “tomada estética da realidade” como princípio da poesia de Pier Paolo Pasolini, 17

The “aesthetic take of reality” as principle of Pier Paolo Pasolini’s poetry

Alexandre Pilati

Leitura de *Ensaio sobre o trágico*, 39

A reading of Essay on tragic

André Matias Nepomuceno

Arte humanista, projeto nacional-popular e a tragédia argentina no filme *Sur* de Fernando Pino Solanas e Astor Piazzolla, 59

Humanist art, national-popular project and the tragedy Argentina in the film Sur of Fernando Pino Solanas and Astor Piazzolla

Antonio Rago Filho

A amizade rompida: Lukács e Balázs, 77

L’amicizia spezzata: Lukács e Balázs

Antonino Infranca

Pressupostos históricos e sociais da criação artística, na perspectiva de Georg Lukács: hostilidade do capitalismo às artes, 89

Historical and social presuppositions of artistic creation in Georg Lukács’ perspective: the hostility of capitalism towards arts

Betina Bischof, Paula A. M. de Araújo

Lukács e a defesa do realismo, 109

Lukács and the defense of realism

Celso Frederico

Crítica literária nas obras de Terry Eagleton, 119

Literary criticism in the works of Terry Eagleton

Daniel Puglia

O destino trágico e a luta pela autoconsciência na arte em *A morte de Danton*, de Georg Büchner, 131

The tragic destiny and the struggle for autoconsciousness in art in Danton’s death, by Georg Büchner

Daniele Rosa

Realismo e composição. A crítica de Siegfried Kracauer a *Berlim, sinfonia da metrópole*, 142

Realism and composition. Siegfried Kracauer’s critique of Berlin, symphony of a great city

Danielle Corpas

Romance, história e sociedade em *O tronco* de Bernardo Élis, 158

Novel, history and society in O Tronco de Bernardo Élis

Edvaldo Bergamo, Rogério Max Canedo

Acerca de la teoría lukácsiana del cine, 173

Sobre a teoria do cinema em Lukács

Francisco García Chicote

A poesia na mudança histórica, 190

Poetry in historical change

Hermenegildo Bastos

A peripécia brasileira de Robinson Crusoe: o herói burguês e negreiro na origem da ascensão do romance, 201

The Brazilian adventure of Robinson Crusoe: the bourgeois and slaver hero at the origin of the rise of the novel

Homero Vizeu Araújo

A retraditionalização frívola. O caso da poesia, 213

The frivolous retraditionalization. The case of poetry

Iumna Maria Simon

O cortiço em pauta, 226

O cortiço in question

João Roberto Maia

Reflexões sobre o realismo a partir de dois romances de ditadura, 238

Reflections on the realism from two dictatorship novels

Juan Pedro Rojas

Lukács e a rememoração do passado. A propósito da noção de *Pathosformeln* de Aby Warburg em *Medo, violência e terror: quatro ensaios de iconografia política* de Carlo Ginzburg, 249

Lukács and the recollection of the past. On the Aby Warburg's notion of Pathosformel in Fear, violence and terror: four essays of politic iconography of Carlo Ginzburg

Juarez Torres Duayer

Aires, a figura do narrador machadiano e o intelectual brasileiro, 257

Aires, the figure of machadian narrator and the Brazillian intellectual

Ludmylla Mendes Lima

Sobre o socialismo em *Os anos de peregrinação de Wilhelm Meister* ou *Os renunciantes*, 264

About the socialism in Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden

Manoela Hoffmann Oliveira

Las utopías reaccionarias: *La isla Felsenburg* y *El verano tardío*, 273

As utopias reacionárias: A ilha Felsenburg e O verão tardio

Martín Ignacio Koval

György Lukács e a literatura sob o processo de reificação, 282

György Lukács and literature under the process of reification

Ranieri Carli

O protocolo estético da distopia presente. Sobre a violência, 299

The aesthetic protocol of the present dystopia. About the violence

Ronaldo Rosas Reis

“Vou-me embora pra Pasárgada”: devaneio e processo social, 311

“Vou-me embora pra Pasárgada”: reverie and social process História

Wilson José Flores Jr.

APÊNDICE

Máximo Gorki: o libertador, 327

Maxim Gorki. Der Befreier

Georg Lukács

A “TOMADA ESTÉTICA DA REALIDADE” COMO PRINCÍPIO DA POESIA DE PIER PAOLO PASOLINI

THE “AESTHETIC TAKE OF REALITY” AS PRINCIPLE OF PIER PAOLO PASOLINI’S POETRY

Alexandre Pilati*

RESUMO: Este artigo propõe uma interpretação do livro de poemas *As cinzas de Gramsci* (1957), de Pier Paolo Pasolini. O argumento principal do artigo é o de que o livro dá forma a uma poética de interpretação e de interrogação da realidade que se fundamenta em uma leitura do real, concebido como um complexo estético socialmente determinado. O objetivo central do artigo é demonstrar que os poemas exprimem formas da catarse, segundo as concepções de Lukács e de Gramsci.

Palavras-chave: Pasolini; poesia; catarse; Lukács; Gramsci.

ABSTRACT: This article proposes an interpretation of the book of poems *The Ashes of Gramsci* (1957), by Pier Paolo Pasolini. The main argument of the article is that the book structures a poetic interpretation and a philosophical interrogation of reality that is based on a reading of the reality, conceived as a socially determined aesthetic complex. The central purpose of the article is to demonstrate that the poems show forms of catharsis, according to the point of view of Lukács and Gramsci.

Keywords: Pasolini; poetry; catharsis; Lukács; Gramsci.

* Professor adjunto do Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL, Universidade de Brasília. E-mail: alexandrepilati@unb.br. **Obs.:** Este trabalho foi desenvolvido no âmbito do projeto “A poesia e a transformação da história”, financiado pelo CNPQ através do Edital MCTI/CNPQ/Universal 14/2014. É também um dos resultados da investigação “A poética anticapitalista de Pier Paolo Pasolini” realizada durante período de estágio pós-doutoral na Universidade de Buenos Aires.

“libertinos arruinados, com duvidosos
meios de vida e de duvidosa
procedência, junto a descendentes
degenerados e aventureiros da burguesia,
vagabundos, licenciados de tropa, ex-
presidiários, fugitivos da prisão,
escroques, saltimbancos, delinquentes,
batedores de carteira e pequenos ladrões,
jogadores, alcaguetes, donos de bordéis,
carregadores, escrevinhadores, tocadores
de realejo, trapeiros, afiadores,
caldeireiros, mendigos - em uma palavra,
toda essa massa informe, difusa e
errante”

Karl Marx. *O dezoito Brumário de Luis
Bonaparte*

1. Apresentação: princípios da forma lírica de Pasolini

O livro *As cinzas de Gramsci* do poeta italiano Pier Paolo Pasolini reúne 11 longos poemas escritos entre 1953 e 1957. A obra está diretamente relacionada com a experiência romana de Pasolini, que havia deixado o Friuli para viver na capital italiana no início dos anos 1950. O registro dessa “experiência romana” encontra-se também em outras produções suas, seja na narrativa, com *Ragazzi di vita* (1955) e *Una vita violenta* (1959), seja no cinema, um pouco mais tarde, com *Accatone* (1961) e *Mamma Roma* (1962). Em linhas gerais, essas obras procuram dar forma estética, através de uma interpretação muito particular da vida social da periferia romana, a um momento de transição pelo qual passava a Itália do pós-guerra. Se, entretanto, as obras de narrativa e de cinema exibem um realismo tendencialmente mais documental e cru, nos poemas de *As cinzas de Gramsci*, existe uma elaboração mais dilemática e problematizadora do presente e da própria arte, que ali está imbuída de um desejo público e civil de participação, pela formulação, em dimensão estética, de uma crítica conseqüente ao presente. Assim, os poemas de *As cinzas de Gramsci* procuram, cada um a seu modo, estabelecer conexões entre: i) o momento de transição econômica e social, ii) o passado pré-nacional italiano e iii) as possibilidades de futuro para a nação numa nova quadra histórica “transição sem transformação”. No poema que dá título à coletânea, Pasolini, dirigindo-se à tumba de Gramsci, caracteriza assim a matriz pessoal, poética e histórica da obra: “Mesmo sem o teu rigor, subsisto/ porque não escolho. Vivo no não querer/ do fracassado pós-guerra: amando/ o mundo que odeio – na sua miséria// desdenhoso e perdido – por um obscuro/escândalo da consciência...” (PASOLINI, 2013, p. 55)¹

No “obscuro escândalo da consciência”, que deriva da busca do poeta de compreender o presente, ou seja “o fracassado pós-guerra”, subsiste um dado formal importante para *As cinzas de Gramsci*. Os seus poemas têm como princípio estruturante uma “tomada estética da realidade”. Esse é o ímpeto que marca a poesia civil de um intelectual marxista de altíssima

¹ Os poemas de Pasolini serão citados aqui em tradução do autor do artigo, a partir do texto fixado na edição da Garzanti de 2013. Cf. Referências Bibliográficas.

erudição que, entretanto, desejava se relacionar com seu país real de um modo não mediado pelas “instituições diplomáticas” (partidos, escolas, movimentos, sindicatos). Pasolini era um intelectual que se autodefinia como um comunista cuja ação intelectual heterodoxa tornava-o alguém cuja reflexão política e a produção estética eram comandadas por uma paixão visceral pela realidade. E o que atraía especialmente a sua visão, naquela quadra em que foram escritos os versos de *As cinzas de Gramsci*, eram instantes da vida popular do passado pré-nacional italiano, ou subproletária da periferia romana; são instantes vitais do cotidiano da periferia romana, nos quais ele identifica uma possível existência “desalienada”, no sentido marxista do termo. Trata-se de uma aproximação estética da realidade que, por isso mesmo, é radicalmente política.

Esse princípio é formado por alguns elementos que vale a pena especificar. O primeiro deles é o forte componente subjetivo dos textos, cuja centralidade determinante é um sujeito enunciador que se caracteriza claramente como intelectual e artista “de esquerda”. Entretanto, essa centralidade não é tendente ao ensimesmamento. Ela funciona como centro irradiador e elaborador de sentimentos, mas jamais se contenta com o isolamento egótico tão frequente no lirismo. A subjetividade lírica que se apresenta nos poemas de *As cinzas de Gramsci* está sempre espreada em direção ao mundo, desdobrando-se, formulando continuamente um desejo de tomá-la, experienciá-la, vivenciá-la e, através desse processo, compreendê-la. A ideia de paixão pela vida concreta, revelada nos textos em forma de atração apaixonada pela natureza e pelo humano, caracteriza bem o que, nos versos dilemáticos do já citado poema título, assim está postulado: “E tu me pedirás, morto sem adornos,/ para abandonar esta desesperada/ paixão de achar-me no mundo?” (PASOLINI, 2013, p. 60).

É bom lembrar que se trata de uma paixão desesperada que, todavia, jamais deixa de ser mediada pela razão. Embora sempre embebidos de profunda comoção lírica disparada pela “tomada estética da realidade”, os poemas exprimem uma vivência em geral equilibrada dessa comoção, pois ela é sempre atravessada pelo desejo de avaliar, compreender e racionalizar o mundo. Não basta fruir a existência, é preciso compreendê-la; e isso, sobretudo, através da fruição. Esse fruir consciente (metaforizado pela expressão “coração consciente” encontrada no poema título) vai conduzindo o poeta ao relato de um processo poético, que dá unidade à diversidade dos onze textos de *As cinzas de Gramsci*. Em tal processo, realiza-se a avaliação pelo poeta de seu próprio lugar no conjunto das relações sociais e do fluxo da história. Essa faceta dialeticamente racional da paixão pela vida, pela história como totalidade, faz com que a dicção dos poemas jamais derive para o estilo rebaixado, para o humor, para a melancolia, para a autopiedade e muito menos para a grandiloquência “participante”.

O princípio estruturante de “tomada estética da realidade” realiza-se mediante dois mecanismos literários que derivam do movimento já aludido de desinsulamento do eu, que abalam com ficcionalização o terreno da especificidade sentimental da lírica. O primeiro é de ordem narrativa e se realiza quase sempre a partir do perambular do poeta pela cidade. O outro, de ordem descritiva, atende a um princípio poético *ekprhástico* que, em linhas gerais, consome a leitura pelo poeta da realidade, tomada como um todo estético dotado de sentido específico, que é preciso sentir para compreender. O princípio da *ekprhásis* condensa-se de modo particular nos poemas “Quadros friulanos” e “Picasso” onde há uma exaustiva descrição interpretativa de telas do pintor espanhol e do friulano Giuseppe Zigaina, bem como no poema “O Appennino”, onde se descreve a estátua de Ilaria del Caretto, esculpida para o seu sarcófago por Jacopo della Quercia (Lucca, 1406-1408). Nessa descrição de

essência *ekphrástica*, Pasolini busca relacionar as telas e a escultura com a dinâmica social e histórica. Assim, a disposição “apaixonada” de “tomada da realidade” possui um sentido historicizante e politizante já desde os seus momentos, por assim dizer, típicos.

Esse é, pois, um método estético e político de *As cinzas de Gramsci*: a tomada do mundo exterior que o concebe (tal como nesses poemas *ekphrásticos*) já como uma “segunda imediatez”. A dimensão de política que sustenta a “poesia civil” de Pasolini, não é, portanto, propedêutica, dogmática, panfletária ou mesmo idealista. A política é princípio formador da “tomada estética do mundo”, que é recortado em “telas”, “quadros”, como se fossem particularidades de forte carga visual, dotadas de sentido específico e intensivo. Essa tensão entre a força lírica dos textos e a face ficcional (figurativa, visual) que eles apresentam sustenta uma dialética que garante vigor ao realismo profundo da poética pasoliniana.

No poema “Recit”, por exemplo, lê-se: “Como era novo o velho Monteverde ao sol!/
Com a mão protegia meus olhos que ardiam,/ para olhar ao redor avenidas e nas encostas/ as
velas, vivas de gente nova na sua velha vida.// Cheguei à praça, trêmulo, febril,/ e, juntos,
gelo e sol o bairro deslumbrante// embranqueciam com muda e extasiada monotonia./Rico
era o bairro, mas uma alegria popular// invadia seus sótãos e áticos com vozes/ vagas e
violentas, cantos alegres e ferozes// de rapazes, de criadas e de operários perdidos/ em brancos
andaimas, entre brancos escombros” (PASOLINI, 2013, p. 64).

Há ainda outro elemento formal decisivo para a força estética dos poemas: o poeta dá a ver ao leitor um processo de passagem de um momento íntimo a outro, na qual se verifica um certo incremento da consciência do poeta em relação à realidade. Essa passagem é quase sempre mediada por dois pontos de fuga: a alusão ao passado pré-nacional italiano, em tonalidade mítica, e a projeção do olhar sobre os elementos naturais e geográficos da nação. É também elemento mediador relevante desse movimento o contato dilemático entre o poeta e o povo, entre o intelectual herdeiro de Gramsci e o subproletariado da periferia de Roma. Enquanto em relação aos elementos naturais e artísticos há uma aproximação que, quase sempre, se resolve em chave de “integração” (como na estética romântica), no caso dos trabalhadores, dos homens e mulheres do subproletariado, instaura-se, muitas vezes, a despeito da proximidade expressa literalmente no poema, uma distância insuperável, um interdito para a empatia, cujo resultado é crítico. Esses, são, em essência, compostos estruturantes da expressão do lirismo civil pasoliniano. Os poemas parecem retirar a sua força estética de sempre se estruturarem segundo uma lei de fidelidade aos instantes em que o eu-lírico se entrega com paixão às “sugestões do concreto” e reporta o mundo já recomposto pelo trabalho lírico: “Eu grito de alegria, no fundo/ dos pulmões ferido por aquele ar,/ que, como um torpor ou uma luz,/ respiro mirando o amplo vale” (PASOLINI, 2013, p. 85).

A presente interpretação de *As cinzas de Gramsci* parte do pressuposto de que os poemas ali reunidos procuram dar forma estética exigente a um momento de transição pelo qual passava a Itália do pós-guerra, marcado por um influxo de modernização que era o início de um processo que, dali em diante, apenas recrudesceria numa nova etapa de mundialização do capital (que Pasolini nomeava como neocapitalismo), cujos elementos imediatamente trabalhados por Pasolini eram a massificação cultural e urbanização e a persistência do subproletariado. Nesse contexto histórico, a poesia de *As cinzas de Gramsci* se associa a um desejo público e civil de participação, pela via da formulação, em dimensão estética, de uma crítica consequente aos movimentos históricos, sociais, culturais e econômicos que marcavam o pós-guerra. Enfrentando os temas da nova etapa do desenvolvimento capitalista dos anos

50 na Europa (o “derrotado pós-guerra”) os poemas vão procurando, cada um a seu modo, estabelecer conexões entre: i) o presente de transição econômica e social, ii) o passado italiano mítico e pré-nacional e iii) as possibilidades de futuro para a nação numa nova quadra histórica em certa medida pouco auspiciosa. Já no primeiro poema, “O Appennino”, isso fica bem claro com o mergulho no passado pré-nacional a partir da observação/descrição da estátua de Illaria del Caretto, que termina por revelar sob as suas “pálpebras profundas” uma Itália que não existe mais, mas da qual restam resíduos no subproletariado da periferia romana. Diz o poeta: “Sob suas pálpebras fechadas, há/ este assédio de milhões de almas/ de crânios ingênuos, dispostos// à harmonia, entre os infectos bueiros/ da periferia.” (PASOLINI, 2013, p. 9). Em outro poema, “A humilde Itália”, a paisagem imbui-se da mesma essência estética: “Peroladas por nascentes/ estrelas, entre castanheiras, vibram/ as andorinhas. Sentes as confusas aves/ lacerarem o ar sobre ressecadas/ pérgulas, sobre os tédidos telhados/ da vila, e sobre a obscura alameda/ com seu terno asfalto;/ a família proprietária se cala,/ mas os filhos das serviçais,/ como no velho mundo, gritam alto!” (PASOLINI, 2013, p. 38).

Partindo desse pressuposto geral, toma-se como hipótese interpretativa básica que os poemas de *As cinzas de Gramsci* estruturam uma interpretação realista em sentido profundo do presente italiano do momento pós-guerra, assumindo-o como momento histórico de “transição sem transformação”. A situação básica do eu-lírico dos poemas, assim, é a da incansável exposição, pela via dos mecanismos próprios da poesia, da consciência crítica em relação a um impasse histórico, que termina sendo atravessado verticalmente, como é salutar que ocorra na arte, por variáveis pessoais, nacionais e universais.

Tendo em vista o quadro histórico inspirador dos textos, o qual combina, portanto, movimento e imobilismo, o livro sugere de modo mais ou menos direto um diálogo com a figura de Gramsci, que, aliás, é figurado no poema de 1954 que dá título à coletânea, “As cinzas de Gramsci”. Para a análise que será proposta doravante, considera-se que um diálogo com Gramsci, tal como é feito no livro, é, em termos amplos, um diálogo muito peculiar com a “filosofia da práxis”. Ou seja, é um diálogo com uma filosofia que se sustenta por estar inscrita numa perspectiva de transformação social do mundo, denegando para si o estatuto de especulação pura, à qual pode-se muito bem definir como uma filosofia do “homem em seu mundo”.

Elemento decisivo dessa filosofia, segundo a perspectiva de Jouthe (1990), é o conceito de catarse da maneira como Gramsci o vai forjando, ainda que assystematicamente, ao longo de sua extensa e peculiar obra política. *Latu sensu*, o conceito de catarse em Gramsci aponta para a as noções de passagem de um momento qualitativo a outro, cujo horizonte é a luta hegemônica e a transformação social. Nessa ideia de transformação está uma estreita ligação com o pressuposto inicial da presente análise, que concebe *As cinzas de Gramsci* como conjunto de poemas que refletem, em modo realista, crítico e desfeticizador, sobre um momento de “transição histórica sem transformação”. No diálogo com Gramsci, o grande pensador italiano da “filosofia da práxis”, Pasolini tratará poeticamente de um momento de mudanças evidentes na sociedade e na cultura italiana para o qual, entretanto, está interdita a possibilidade de transformação histórica e de abalo dos campos hegemônicos. Essa é uma primeira dimensão da catarse que podemos identificar em *As cinzas de Gramsci*, isto é, aquela que deriva do diálogo com o pensamento e com a figura do filósofo dos *Cadernos do cárcere*.

Uma outra formulação do conceito de catarse que será fundamental para a análise aqui proposta remete à obra de Lukács (1966), que a concebe como aspecto fundamental da arte realista, e, portanto, da arte autêntica. Grosso modo, para Lukács (1966), a arte autêntica opera o movimento catártico ao promover a passagem do homem imerso nas contingências do cotidiano para um novo plano de relação com a objetividade. Trata-se de um movimento provocado e mediado pela forma artística, que suspende o homem imerso na cotidianidade temporariamente das contingências imediatas, propiciando-lhe uma relação qualitativamente mais essencial com o cotidiano e com o devir. Num terceiro momento do processo catártico, o homem, atravessando a cadeia de relações dialéticas promovidas pela forma artística, retornaria ao cotidiano, que passa a ser concebido com um outro nível de compreensão, mais enriquecido em termos estéticos, éticos e políticos.

Considerando essa face estética da catarse, é possível dizer que os poemas de *As cinzas de Gramsci* tomam a realidade a partir de recortes construídos como composição estética, feito um todo homogêneo, com determinações próprias. O eu-lírico de Pasolini, assim, assumiria neles uma função estética de duas faces: produtor e leitor. De modo mais incisivo e dialético, dir-se-ia que Pasolini figura nos poemas a produção de uma leitura, o que, em última análise, poderia ser concebido como a exposição narrativa de uma catarse, nos termos lukácsianos. Os poemas são, conforme esta hipótese, leituras de instantes particularizados do mundo, que serão concebidos de antemão pelo poeta como todos estéticos, ou meios homogêneos, de sentido e autonomia próprios, os quais conferem forma artística ao conteúdo da história, intensificando algumas de suas determinações.

O objetivo deste trabalho é demonstrar como essas duas dimensões da catarse podem ser identificadas nos elementos composicionais dos poemas, recuperando traços fundamentais do conceito em Gramsci e em Lukács. Para isso, doravante, será discutido o conceito de a catarse no contexto da “filosofia da práxis” gramsciana e no contexto da estética lukácsiana, sempre em contraponto interpretativo com mecanismos composicionais dos poemas de *As cinzas de Gramsci*. Antes, porém, será discutido o lastro realista da poesia pasoliniana.

2. Uma questão de método: a poética da realidade como linguagem

A partir de agora, serão indicados alguns elementos do que é possível considerar uma poética em estado empírico presente nos poemas de *As cinzas de Gramsci*. Esta poética é pautada evidentemente em certos princípios, de que se compõe a forma dos poemas sendo, portanto, anteriores a ela. Entretanto, não se deseja saber como esses princípios estão plasmados na forma, mas quais princípios de poética a própria forma postula em sua especificidade e relativa autonomia. Assim, não se consideram os princípios estéticos, filosóficos, políticos de Pasolini empiricamente “antes” da conformação literária e sim “depois” dela. É, pois, uma poética que se deslinda na e através da leitura crítica dos textos.

A arte de Pasolini, seja a poesia, a narrativa, o cinema, bem como as formas ensaísticas, sempre esteve comprometida com a fidelidade a uma tensão fundamental entre a linguagem e a realidade. No caso de *As cinzas de Gramsci*, esta tensão caracteriza-se de um modo muito especial pela maneira como o eu-lírico dos poemas se dirige à realidade como se ela própria fosse um sistema de signos capaz de facultar uma expressão direta do mundo. Nesse livro de 1957 havia em ato, algo que, na década seguinte, será retomado pelo autor nos termos de uma espécie de poética cinematográfica particular pensada como “semiologia da realidade”.

Nos textos da década de 1960, e de modo muito especial em “La lingua scritta della realtà” (1966), Pasolini justificava a sua atração pela linguagem cinematográfica porque ela seria o meio mais fiel à “expressão da realidade através da própria realidade”.

Segundo Michel Lahud (1993), que estuda essa disposição pasoliniana para aproximar a linguagem artística daquilo que realmente interessa, ou seja, a representação do mundo em sua dinâmica própria de objetos e atos, já nos primeiros trabalhos poéticos do autor era possível perceber essa inquietante consciência da diferença entre linguagens que “evocam a realidade” e linguagens que “reproduzem a realidade”. Essa é uma dilemática que, nos termos de Lahud (1993), expressaria a experiência filosófica fundamental “da própria existência humana: a de uma relação direta do eu com os outros e da presença imediata do mundo para a consciência” (LAHUD, 1993, p. 41). O cinema, segundo Pasolini, seria feito pelas “coisas do mundo”, que “a câmera cinematográfica, como uma consciência virtual puramente reprodutiva, teria o poder de captar e de registrar em sua verdade material mais irredutível e profunda” (LAHUD, 1993, p.41). Assim, a escolha do cinema como meio de expressão preferencial de Pasolini a partir de um determinado momento de sua carreira dava vazão ao que ele mesmo chamava de um “amor irracionalista pela realidade”.

Seria a própria realidade, portanto, como linguagem primaz, que se auto-representaria no cinema. Nas palavras de Michel Lahud (1993, p.43): “era essa linguagem viva das coisas – que, na forma de um diálogo da natureza consigo mesma, os homens decifram contínua e pragmaticamente com seus movimentos fisionômicos, comportamentais e verbais, isto é, através de suas *ações* – a linguagem que para Pasolini mais contava”. A literatura, a poesia, a pintura, o próprio cinema, seriam, dessa forma, linguagens de “segundo grau”, uma vez que o autor “não hesitava em postular a realidade como fonte de todo processo de significação e em fazer da relação física e imediata com o real uma espécie de código ontológico, base de todos os códigos culturais” (LAHUD, 1993, p. 43). O cinema chegaria mais próximo do ideal pasoliniano de que a linguagem artística fosse o registro de uma homologia, que se deveria desejar sempre mais intensa, entre o meio artístico e a própria realidade. A linguagem artística nesses termos, então, seria melhor à medida que melhor se configurasse como “linguagem viva e pragmática do real” (LAHUD, 1993, p. 45).

É evidente que há limites muito claros nessa concepção da realidade como linguagem primaz, os quais são evidenciados pela interpretação de Lahud (1993). Entretanto, parece válido recuperar dela algo que pode ser útil na interpretação dos poemas de *As cinzas de Gramsci*. Nessa concepção que Pasolini apresenta para defender o cinema como arte mais homóloga à realidade do que as demais, há um embrião importante para o que se denomina aqui “tomada estética da realidade”, que se converte em um verdadeiro método artístico no livro ora analisado. Esse método funda-se em dois princípios elementares: o primeiro deles é o fato de que o poeta (já com olhar de cineasta?) enxerga esteticamente a realidade (entendendo-a inclusive como um sistema de signos); o segundo deles diz respeito à consciência de que a realidade é a interação dos homens com eles mesmos e com a natureza sob certas determinações sociais e históricas, que intensificam as significações em jogo na dita “semiologia da realidade” pasoliniana.

Com respeito aos poemas, a hipótese aqui é a de que, mais de dez anos antes das formulações acerca da capacidade de a arte dar forma conseqüente à “linguagem matricial” da realidade, os poemas de *As cinzas de Gramsci* eram concebidos como formulações que explicitam o seu caráter de interpretação do real nesses termos: a realidade como todo estético

e como meio onde se realizam as interações dos homens entre si e com a natureza em uma dada contingência histórica. Então, para a leitura aqui proposta, será necessário agregar à análise da “semiologia da realidade pasoliniana” feita por Lahud (1993) a noção de que essa realidade, que possui os seus códigos e princípios expressivos (componentes de uma gramática própria), é o mundo social e político, não um mundo que naturaliza as relações sociais através de uma linguagem que desistoriciza e despolitiza as ações humanas. Na poética que aparece formulada em ato em *As cinzas de Gramsci* a “tomada estética da realidade” concebe a linguagem primaz da realidade como gramática política sensível pautada na herança do pensamento nacional-popular. São princípios básicos desses poemas: i) a evocação (própria da linguagem literária) do real enquanto realidade socialmente determinada que é preciso transformar e ii) a figuração (própria das artes visuais como a pintura e a escultura, tão importantes para a formação artística de Pasolini) desse mesmo real tomado como esteticamente válido em si mesmo. Assim, evocação e figuração são variáveis importantes da poética que a poesia de Pasolini propõe em ato. A poética de “tomada estética da realidade” socialmente determinada como sistema estético em si mesmo (isto é: com sua própria gramática) está mais bem postulada nos poemas do que nas formulações em defesa do cinema que ocorrerão alguns anos depois para justificar a transformação do escritor em cineasta.

Em *As cinzas de Gramsci*, o princípio que anima a atração passional da arte pasoliniana pela realidade fica evidente. A arte, e de modo mais específico a literatura, é entendida por Pasolini como uma forma específica de compreensão da realidade, a qual só faz sentido enquanto concebe a poesia como resposta ao “mundo dos homens” através da formulação de um seu reflexo. A poesia, assim, conforme se pode verificar na postulação poética em estado empírico de Pasolini em *As cinzas de Gramsci*, seria, a um só tempo, forma de interpelação do mundo e de interpretação dele.

3. Pasolini poeta realista

A partir do exposto até aqui, pode-se propor uma mirada sobre *As cinzas de Gramsci* concebendo seus poemas como formulações em ato de uma concepção realista de literatura, evidentemente, como também já foi dito, não em termos de um realismo fotográfico ou documental. O realismo de Pasolini, que respeita a especificidade e a autonomia do estético para realizar-se, pode ser entendido de modo mais claro conformando-o às reflexões de Lukács, em diversos textos, acerca do imperativo realista de toda grande arte. Para melhor aclarar esse sentido realista da poética pasoliniana, parece oportuna a recuperação de algumas postulações lukacsianas, a fim de que se torne mais visível o seu âmago realista.

A primeira dessas postulações diz respeito à consideração da especificidade do estético, como superação de uma “estética da expressão”. Como afirma Vedda (2006), no caso de Lukács, a recusa de toda concepção do estético enquanto expressão permite “preservar a índole utópica da obra de arte: ordenada tão somente em conformidade com suas próprias leis, a obra corporifica o desejo humano de encontrar um mundo em acordo com os próprios desejos” (VEDDA, 2006, p.70). No Lukács maduro, fica ainda mais claro que o objeto de investigação fundamental da estética é o de sublinhar a especificidade da arte no conjunto das atividades humanas. Da arte cuja autonomia aparecia radicalmente contraposta à cotidianidade Lukács chega a uma concepção de arte, que “converte a análise da vida diária em ponto de partida para o estudo das diferentes formas humanas de objetivação” (VEDDA, 2006, p.71).

A leitura em sequência dos poemas de *As cinzas de Gramsci* permite perceber uma intensificação da dialética entre a produção de um mundo próprio e autônomo para a arte e a necessidade de esta estar conectada de maneira visceral à vida cotidiana. É esse movimento intensificador da dialética entre autonomia e pertencimento ao cotidiano que, sob um aspecto mais evidente, resguarda o sentido realista dos poemas e a poética realista que é formulada neles. Recuperando a abertura e o fecho do livro: no primeiro poema do livro, o já referido “O Appennino”, chega-se ao cotidiano através da mediação de uma projeção mítico geográfica do passado pré-nacional italiano; no último poema, “Terra di lavoro”, vê-se uma quase total supressão da dimensão mítica, restando o poeta imerso no cotidiano ao narrar uma viagem em um trem que leva trabalhadores. Assim, o cotidiano vai ganhando mais peso aos poucos e demonstrando como a realidade, a que Pasolini tanto desejava entregar-se, figura-se cada vez mais através do trabalho estético com a vida cotidiana e com homens observados em suas ações concretas no mundo social. A força da vida cotidiana é a matéria que vai ao mesmo tempo intensificando a especificidade da estética e lhe garantindo lastro profundamente realista. Se no primeiro poema formula-se um movimento que leva do mito pré-nacional para o cotidiano, no último, formula-se um movimento que leva do cotidiano à possibilidade de projeção utópica.

A progressiva intensificação do elemento cotidiano no livro exprime, de modo cada vez mais intenso, o mundo da poética de Pasolini como um mundo que encerra a concepção de arte como atividade humana de tomada da realidade que, se supõe uma suspensão das finalidades práticas, erige-se como forma de conhecimento intensivo das relações socialmente determinadas dos homens com seus pares e com o mundo que os cerca. Não seria despropositado caracterizar essa poética segundo o desígnio realista que, nas palavras de Lukács, configura um todo que se apresenta “como mundo do homem, como mundo no qual não é estranho o homem, como mundo que expressando a realidade que existe independentemente dele é ao mesmo tempo um cosmos criado pelo homem e adequado a sua essência” (LUKÁCS, 1966, p. 314).

Uma das peculiaridades mais características dos poemas de *As cinzas de Gramsci* é o fato de que eles se constroem a partir da conformação de uma voz lírica bastante determinada em termos históricos e sociais. Trata-se da figuração de uma voz que representa um intelectual/artista de esquerda desejando intervir publicamente na sua realidade presente através de uma poesia civil que interpreta a história e a interroga sobre o futuro. O ponto mais radical dessa figuração muito localizada historicamente talvez seja o poema “O pranto da escavadeira”: “Aborrecido, cansado, volto para casa, // através das mercadorias de sombrias praças, / por tristes estradas à margem do porto fluvial, / entre barracas e bodegas que se mesclam // aos últimos prados. Ali é mortal / o silêncio: mas abaixo, na avenida Marconi, / na estação de Trastevere, revela-se // ainda doce a noite. A seus bairros, / a suas aldeias, retornam em motores / ligeiros – de macacão ou de calça // de trabalho e impelidos por festivo ardor – / os jovens, com os companheiros sobre os selins, / risonhos, imundos” (PASOLINI, 2013, p. 70-71).

A construção dessa voz muito peculiar garante a formulação de uma poesia que mantém viva e evidente a tensão entre a objetividade e a subjetividade. Isso quer dizer também que, além do mundo que está representado nos poemas, existe uma representação do trabalho artístico, como “forma específica de aproximar-se da realidade, a fim de descobrir nestas latências que poderiam permanecer talvez ocultas para a compreensão filosófico-científica”

(VEDDA, 2006, p.81). Nesses termos, os poemas de *As cinzas de Gramsci* dotam-se de consistência realista também pelo fato de que demonstram, de modo não propedêutico, uma certa concepção do trabalho artístico como fundado radicalmente em um princípio subjetivo (e, no caso em questão, de raiz claramente autobiográfica), que faculta a distinção da criação estética de outras formas de atividade humana. Os poemas interrogam o presente, mas sempre se realizando como projeto estético autorreferente, que sublinha tanto a especificidade da linguagem poética, concebida como criadora de um mundo autônomo, quanto a peculiaridade do trabalho poético em relação a outras formas de investigação e de aproximação crítica da realidade.

Ao mesmo tempo, essa marca subjetiva dos poemas, que exprime, no limite, a especificidade da empreitada de conhecimento da realidade através da arte, não se impõe como irradiadora de uma verdade absoluta ou como substância única dos poemas. Isto pois o impulso subjetivo é, a todo momento, corrigido e contrabalançado pela objetividade que é lida já esteticamente. Se há um forte e determinante peso subjetivo nos poemas, não é difícil perceber também que neles há, de modo consequente e propositado, uma espécie de “triunfo da realidade”, que determina o equilíbrio formal dos textos. Como ressalta Vedda, ainda analisando concepção de arte de Lukács, o “triunfo da realidade sobre os preconceitos do artista, das tendências objetivas sobre o comportamento subjetivo, é um *triunfo do realismo*: um reconhecimento (objetivo) da prioridade do ser diante da consciência, da *práxis* diante da especulação teórica” (VEDDA, 2006, p.82).

Na tentativa de descoberta e interpretação da realidade, através da manutenção da especificidade do meio estético e da tensão entre o objetivo e o subjetivo, está o triunfo do realismo na poética de *As cinzas de Gramsci*. Sem dúvida, a construção dessa concepção poética está orientada à realização em ato de um princípio fundamental da estética lukácsiana: o destino de a arte descobrir, para além do que é meramente exterior, aparente ou transitório, o que é essencial.

Como já dito, os poemas de *As cinzas de Gramsci* se fundam na “narrativa” de um gesto de leitura artística do real concebido de antemão como um todo estético. Isso configura mimeticamente o ato artístico de defrontar-se com o real “não como um depósito de realidades mortas, fossilizadas, mas sim como um processo vivo” (VEDDA, 2006, p. 89). Embora muitas vezes refiram-se ao passado italiano, os poemas concebem a realidade onde estão imersos os seus personagens não como um fato consumado, mas como feixe de elementos dinâmicos que facultam a interpretação de um processo, no qual está inserido o próprio eu-lírico. E tal processo, para recuperarmos mais uma vez os termos lukácsianos, é o registro de uma tentativa de “ruptura com a aparência fetichizada da imediatez capitalista”. Isso dá vazão a uma concepção da arte e da literatura como “vias de acesso privilegiadas à genericidade humana, a essa essência subjacente às voláteis e transitórias agitações da superfície. Realizar na *práxis* essa genericidade implica superar aquela estrutura social na qual, como dizia Marx, a natureza humana aparece como uma generalidade imanente a cada pessoa, e a sociedade como uma abstração contraposta ao indivíduo” (VEDDA, 2006, p. 86). Não parece despropósito dizer, então, pelo que até aqui foi exposto, que a paixão pela realidade da obra de Pasolini se realiza na sua prática poética como forma de entender e tematizar traços fundamentais da genericidade humana.

O processo de leitura do real que se tem caracterizado como fundamental na forma poética da poesia de *As cinzas de Gramsci* pode ser iluminado por uma aproximação com a

concepção lukácsiana da arte, concebida como “um processo que se origina em determinadas necessidades da vida cotidiana, que se diferencia progressivamente dela, mas que continuamente regressa a ela para satisfazer as demandas do “homem inteiro” [*der ganze Mensch*] da cotidianidade.” (VEDDA, 2006, p.73). Com poemas formulados como “leitura do real”, que propõem uma certa concepção de arte e de missão social da literatura (esta jamais engessada em exemplificação ou defesa de uma tese ou uma teoria), cristaliza-se, em Pasolini, o poder evocador da obra de arte, que, conforme Lukács “penetra na vida anímica do receptor, subjuga seu modo habitual de contemplar o mundo, impõe a ele um mundo novo e o impele assim a receber esse mundo com sentidos e pensamentos rejuvenescidos, renovados” (LUKÁCS, 1966, p.498).

4. A catarse estética em *As cinzas de Gramsci*

Do que se tem delineado até aqui como princípios intensivamente realistas da poética realizada em ato por Pasolini em *As cinzas de Gramsci*, é possível depreender uma proximidade com a noção de catarse conforme trabalhada por Lukács (1966) na *Estética*. Em linhas gerais, na presente leitura, a catarse é tomada como movimento fundamental da grande arte realista, assumindo, dessa forma, a condição de articulação entre estética e ética, bem como a de ser caminho para a desfetichização.

Os poemas de *As cinzas de Gramsci* representam um movimento de catarse estética vivenciado pelo eu-lírico, que, como já dito, toma a realidade na posição de leitor/receptor de um todo estético homogêneo, coerente e dotado de potencial sentido ético, histórico e teleológico. Esta situação matricial sugere como forma poética do que postula Lukács (1966, p.507): “cada catarse é um reflexo concentrado e conscientemente produzido de comoções cujo original pode sempre achar-se na vida mesma. Ela brota do próprio movimento espontâneo dos acontecimentos e dos fatos que perpassam a vida. O estado de comoção propiciado pela catarse não deixa também de exprimir um sentimento negativo, pelo fato de o receptor não haver percebido nunca na realidade a própria vida”.

Nesses termos, dir-se-ia que a experiência catártica oferece fundamentos essenciais da própria vida ao reconhecimento do homem inteiramente imerso na experiência estética. Desse modo, a catarse, conforme Lukács (1966), não apenas opera com certos mecanismos especificamente estéticos para suspender a relação entre a arte e a vida, mas com eles desenha um caminho de retorno ao cotidiano que poderá desencadear um processo de percepção desfetichizada desse mesmo cotidiano. Recuperando os clássicos princípios aristotélicos (mas sempre reequacionando-os), Lukács (1966) sublinha a função social da catarse, que funcionaria como elemento fundante de ações concretas (da própria práxis, portanto), além de oferecer princípios e parâmetros de ordem ética para tais ações. Isso se daria, sobretudo através da tensão entre mundo objetivo e mundo subjetivo provocada pelo princípio fundamental do reconhecimento. Em “O pranto da escavadeira”, elencam-se elementos lembram esse processo: “Então, junto ao coração, através dos difíceis/ casos que dispersaram seu curso/ de um destino humano, // ganhando em ardor a clareza/ negada, e, em ingenuidade, / o negado equilíbrio – à clareza, // ao equilíbrio, juntava-se também, / naqueles dias, a mente” (PASOLINI, 2013, p. 80).

Esforçando-se para fazer o conceito transbordar os limites da tragédia em direção às formas de arte que se assumem, de modo realista, como comprometidas com as exigências da vida, Lukács concebe este movimento como “um momento constante e significativo da vida

social” e prossegue dizendo que “seu reflexo tem de ser forçosamente um motivo sempre recolhido pela conformação estética e, além disso, um elemento presente entre as forças formadoras da reconfiguração estética da realidade” (LUKÁCS, 1966, p. 500-501).

Em termos da composição dos poemas de *As cinzas de Gramsci*, dois são os elementos que conduzem esse processo catártico: a presença da natureza percebida de modo estético pelo poeta e o trabalho com a expressividade da luz e da sombra de modo a reforçar a impressão de uma nova iluminação ao final do processo de leitura. Ora, ambos os elementos aparecem nos escritos de Lukács na apresentação e crítica de passagens da literatura realista que os exprimem. São episódios da vida dos personagens nos quais estes, quando postos em confronto com uma situação limite, em geral mediada por um elemento natural, vivenciam uma experiência ética/ estética despertada pela catarse. Para Lukács (1966, p. 353), entretanto, deve-se considerar o fato de que “a vivência da natureza em cada caso não é mais do que a ocasião desencadeadora” de um processo que deriva da vida e termina por reformular o sentido da existência no íntimo das personagens.

Em *Ana Karenina*, por exemplo, dá-se ao leitor a apresentação do estado de sentimento dos personagens Ana Karenina e Wronski que, em certo momento, no leito de Ana, experimentam uma espécie de catarse reconhecendo a necessidade de mudança da sua conduta na vida cotidiana. Algo muito parecido acontece com o exemplo que Lukács extrai de *Guerra e paz*, também de Tolstoi, no qual o personagem Andrei Bolkonski, jazendo ferido sobre a terra contempla “o alto céu” e desprende-se do seu modelo napoleônico de existência, reconhecendo a sua insignificância diante da imensidão da natureza. A frase do príncipe Andrei é muito conhecida e emblemática para o sentido de catarse que buscamos recuperar no pensamento lukácsiano: “Se tudo é nada, tudo é mentira e engano, fora este céu infinito”. A vida para o personagem adquire, pois, outro sentido, derivado de uma nova compreensão, disparada pela situação de contraste entre o “alto céu” contemplado e os estrondos da batalha em que o personagem é ferido num momento limite de sua existência que, no momento narrado, conforme Lukács (1966), era entendida pelo de modo muito distinto em relação a antes.

Elemento fundamental aí, vale a pena reforçar, é a beleza do “alto céu” que “ensina” ao personagem a compreensão da beleza e o valor da vida. Outro exemplo lembrado por Lukács refere-se também ao céu que aparece quando, em *O idiota* de Dostoiévski, o príncipe Mischkin trata dos sentimentos de um prisioneiro que condenado à morte contempla os elementos da natureza dirigindo um fluxo de empatia estética em direção a ela, pois, dado o seu destino de condenado à morte, se fundiria com tais elementos “de um modo ou de outro” em alguns instantes. Essa percepção estética em relação à natureza faz com que o condenado atinja uma nova compreensão da vida, a qual reavalia considerando que havia perdido instantes significativos de sua existência com banalidades. Também em Dostoiévski, na obra *O jovem*, há um outro tipo de disparo de experiência catártica através do personagem Versilov. Trata-se da pintura *Acis e Galateia*, que propicia, através da provocada interrelação entre ética e estética, o desencadeamento de um movimento formativo e curativo no receptor, por meio da suspensão temporária da vivência da vida concreta.

Na leitura da poesia de *As cinzas de Gramsci*, vale a pena ter em mente as palavras de Lukács (1966) a esse respeito do efeito da obra sobre o receptor: “A catarse que produz a obra nele não se reduz a mostrar novos fatos da vida ou tentar iluminar com uma nova luz fatos já conhecidos pelo receptor; senão que a novidade qualitativa da visão que assim nasce

altera a percepção e a capacidade, torna-a apta para a percepção de novas coisas, de objetos já habituais na nova iluminação, de novas conexões e novas relações de todas essas coisas com ele mesmo. Nesse processo, como temos dito, não se alteram em princípio decisões anteriores, finalidades, etc., as quais se suspendem simplesmente enquanto dura o efeito da obra” (LUKÁCS, 1966, p.528-529).

Os poemas do livro de Pasolini narram esse processo de passagem de um certo nível qualitativo de consciência do processo que enforma a realidade (que é anterior à suspensão promovida pela vivência estética do entorno do poeta) a outro nível, mais enriquecido, de consciência em relação a este processo, posterior à vivência estética. No poema título do livro, esse percurso é paradigmático e agrega tanto os elementos naturais aludidos por Lukács nos exemplos lembrados acima quanto exprime, de modo evidente, uma modificação do eu na sua relação com a percepção da luz, como forma de reforçar metaforicamente essa nova iluminação do real propiciada pela catarse estética. Uma tal catarse é disparada nos textos de Pasolini, pelo olhar do poeta que enxerga as coisas (da natureza ou da sociedade) postas diante de seus sentidos, como, por exemplo, em: “Queima o primeiro sol doce do ano/ sobre os pórticos das cidadelas/ de província, sobre os povoados que estão/ ainda em neve, sobre os *appennínicos*/rebanhos: nas vitrines das cidades/ as novas cores dos tecidos, os novos/ vestidos, como em límpidas chamas,/ dizem o quanto o mundo se renova hoje/ e quais alegrias diversas ele dispara...” (PASOLINI, 2013, p. 13)

É possível afirmar, portanto, que nos poemas de *As cinzas de Gramsci* há uma representação do acontecimento da catarse estética que, em geral se completa, como articulação entre ética e estética e também como percurso vivenciado pelo eu-lírico no caminho da desfetichização. O processo que o eu-lírico leitor/produtor narra no contexto dos poemas do livro parece dar vazão ao que Bastos (2012), retomando os argumentos Lukács, irá nomear como caminho para a desfetichização propiciado pela arte:

O efeito da arte é precisamente trazer o novo para suplantiar as experiências mais comuns. A novidade qualitativa da visão que nasce com a catarse altera a percepção e a torna apta para coisas novas, para a visão de objetos já habituais sob uma lua nova, de novas conexões e de novas relações. O mundo da obra age sobre o receptor como um mundo a ele referido. Amplia a percepção que o leitor tem de si mesmo e do mundo. É o caminho para a desfetichização. Os problemas morais trazidos pela obra de arte não serão resolvidos durante a apresentação da obra, permanecem problemas. Mas agora o receptor sabe da existência deles e pode procurar saber quais as possibilidades de resolvê-los. O mundo objetivo, como se impõe ao sujeito humano, traz em si mesmo as possibilidades para sua transformação. (BASTOS, 2012, p.2)

A arte, em *As cinzas de Gramsci*, é concebida com a marca desse potencial desfetichizador. Esse movimento fica bem claro nos versos dos poemas “Picasso” e “Quadros friulanos” ambos ordenados sobre o mesmo princípio poético, o da ekphrasis, já acima referido.

Em “Picasso”, poema em que Pasolini critica o excesso de expressionismo do pintor espanhol, lê-se: “Ah, não habita o sentimento/ do povo esta sua Paz sem piedade,/ este idílio de brancos símios. Ausente/ está daqui o povo: o povo cujo rumor/ silente vive nestas telas,

nestas salas,/ enquanto fora explode feliz pelas plácidas// ruas em festa, em um canto comum/
que preenche bairros e céus, cidades e vales/ ao longo da Itália, até os Alpes, espalhado// por
declives ceifados e amarelos/ grãos – nos povoados da angustiada/ Europa – onde são
repetidos os bailes// e os coros antigos na antiga/ atmosfera dominical...E acha-se o erro/ nesta
ausência” (PASOLINI, 2013, p. 23)

Em “Quadros friulanos”, poema em que a paisagem evoca uma vida livre, terna e sem
opressão, diz o poeta: “ O ar tímido e festivo// de teus primeiros quadros, onde era/ o verde
um verde quase infantil/ e o amarelo, uma cera endurecida,// de doce Expressionista, e as
ramas/ de espigas, espectros do cálido sexo/ adolescente – tudo fervilhava nos confins//
daquele lugar secreto, onde, oprimido/ por um sol alaranjado eternamente,/ dulcíssimo é o
ocaso de verão, e nele// arde uma crosta de perfumes, um glauco/ e acre odor de erva, de
esterco, que o vento revolve...” (PASOLINI, 2013, p. 44).

Assume-se, portanto, que as tensões entre mundo objetivo e mundo subjetivo, entre
a realidade e a consciência do receptor, que não se anulam e se intensificam no processo
estético, propiciam o reconhecimento pelo receptor dos fatos que condicionam a realidade,
como problemas que estão implicados nas relações sociais sobre os quais agora se pode agir
sob uma nova elaboração ético-estética da vida. Ou seja, em grande medida o efeito estético
precisa ser compreendido como um processo que não está apenas configurado no mundo
próprio da obra de arte, mas também, dada a imbricação propiciada por ele entre ética e
estética, entre objetividade e subjetividade, entre arte e vida, um processo que precisa ser
compreendido como resultante da tensão entre mundo da obra e mundo cotidiano. O que se
pressupõe nesse caso é que as contradições da existência social e histórica estão condensadas
na forma estética, que, se guarda suas peculiaridades, nem por isso se separa do mundo,
isolando assim a experiência estética do leitor das determinações históricas.

Tais determinações, por encontrarem-se latentes na forma sob a chave original das
contradições verdadeiras do real, tornam-se ainda mais intensas, mas claras e mais inteligíveis
através do movimento catártico. A isto parecem bem adequadas as palavras de Lukács (1966,
p.512): a catarse “não se desenvolve no receptor, como efeito da obra, senão na obra mesma,
cujo coração se constitui como reconciliação”. Daí o papel da forma que é “tornar visíveis as
determinações” que estavam na realidade objetiva e que agora passam a habitar, segundo
novas leis, o escopo formal da obra de arte.

Dessa forma, na constituição do processo catártico, que é instaurador de dinâmicas
desfetichizadoras, há um caminho de mão dupla que se propicia pela obra concebida como
elemento mediador entre o homem/receptor e o mundo que ele integra. Diz Lukács que o
artista parte do conteúdo para a forma e que o receptor parte da forma para o conteúdo.
Segundo é possível perceber em *As cinzas de Gramsci*, esse processo de mão dupla está
realizado e assumido dialeticamente pelo eu-lírico. Sob certo aspecto, ele se comporta como
leitor da realidade estetizada, partindo da forma para o conteúdo; sob outro aspecto, o eu-
lírico se comporta como produtor, partindo do conteúdo para a forma. O eu-lírico representa
as etapas fundamentais de um processo catártico, mas não como coisa em si. Tal processo está
exibido também ao leitor como uma construção do eu-lírico poeta. Assim, reforçam-se e
evidenciam-se ainda mais os liames entre a arte e a realidade, entre a especificidade da estética
e a sua capacidade de, através dessa mesma especificidade, condensar uma experiência que
resulte em desfetichização. É a experiência concreta dos homens que determina essa
composição profundamente dialética de *As cinzas de Gramsci*.

Tomada assim, a arte propicia, por meio de sua especificidade social um conhecimento desfetichizador do mundo, pois o reflexo da realidade que ela engendra faculta a captação do processo da vida humana em sua relação contraditória com a sociedade e com a natureza. O método da poesia de Pasolini aproveita-se desse princípio e o intensifica com a exposição da dialética entre leitura estética do mundo e revelação das contradições que envolvem a produção do poema. Este método parece consistir na exposição, ao longo dos poemas, das três etapas do processo catártico, em sua integridade ético-estética, que Kiralyfalvi (1990, p. 24), recuperando o pensamento de Lukács, resume bem nos seguintes termos: “A experiência que resulta no efeito ético final tem três partes: (1) o estado interior do destinatário no “antes” do efeito, (2) o efeito catártico “durante” a recepção da obra de arte, e (3) o “depois” período da experiência”. O poema título da obra que figura o diálogo com Gramsci morto é modelar no que se refere à exposição dessas três etapas.

Parece plausível interpretar esse movimento duplo (leitura/construção) como a provocação em ato de uma problematização acerca das possibilidades de transformação social que estão equacionadas na forma artística e que se ativam no processo catártico. Tal questão tem a ver com o condão desfetichizador da arte e da relação entre a desfetichização e a transformação social. Parece oportuno aqui recuperar uma questão proposta por Bastos (2012) que condensa uma infinidade de elementos que interagem quando se aproximam os conceitos de catarse no contexto da estética do realismo lukácsiano e no contexto da filosofia da práxis gramsciana. Ao retomá-la, estabelece-se um ponto de chegada da recuperação de alguns elementos da catarse estética e também um ponto de partida para a discussão da outra face da catarse presente em *As cinzas de Gramsci*, aquela que tem a ver com a filosofia da práxis. Diz Bastos (2012, p.6) que “a questão sobre a catarse pode ser assim formulada: como pode a contemplação e a resposta de um leitor ser direcionada para encorajar a investigação da possibilidade para participar em ações transformadoras?” Tal questão traduz muito bem o impulso questionador civil, político e realista da poesia de Pasolini que, para realizar-se esteticamente, precisa impor-se como crítica da vida.

5. A catarse política entre interdito e a utopia em *As cinzas de Gramsci*

O modo como os poemas de *As cinzas de Gramsci* dialogam com o pensamento do autor dos *Cadernos do Cárcere* está muito vinculado ao trabalho poético com o elemento popular, que é apresentado nos textos sob uma dinâmica que faz oscilar atração e repulsa, proximidade e distância, idealização e crueza, utopia e descrença.

Já no segundo poema do livro, algo da maneira como o subproletariado romano está figurado e discutido em *As cinzas de Gramsci*, aparece em consistência de sùmula. Diz o poeta: “De repente o mil novecentos/ e cinquenta e dois passa sobre a Itália:/ só o povo tem por ele um sentimento/ verdadeiro: jamais excluído do tempo, não o abala/ a modernidade, ainda que o mais/ moderno seja sempre ele, o povo, despojado/ nos arrabaldes, nas favelas, com juventudes/ sempre novas – novas em antigo canto – a ingênuo repetir aquilo que sempre foi” (PASOLINI, 2013, p. 13)

O dilema básico que assume o poeta civil é o de representar dentro da história, segundo uma filosofia tributária do pensamento gramsciano, um grupo de pessoas que repete aquilo o que sempre foi, pois está alheio à modernidade. Que papel tem essa classe no momento histórico do “derrotado pós-guerra”, de “transição sem transformação”? Como é

possível pensar os jovens que se expressam em antigo canto? Como pensar que seja possível, nos termos gramscianos, operar a passagem de um momento puramente econômico a um momento ético-político? São essas as questões que, em chave tantas vezes de impasse, Pasolini figura em seus poemas, sugerindo uma interpretação de *As cinzas de Gramsci* como uma entrega apaixonada à existência “desalienada” do subproletariado, sempre eivada de desconfiança quanto às possibilidades ou à necessidade de que ele se converta plenamente em classe “dentro da história”, deixando de ser alheia à “passagem moderna do tempo”, como no poema supracitado.

Pode-se pensar que esta fascinação do poeta pelos instantes de vida “desalienada” do subproletariado da periferia romana guarda uma dimensão de utopia, ou de “função utópica”. Isto pois é possível interpretar essa vida “desalienada” como aquilo que inspira Pasolini a “tomar esteticamente a realidade” e a buscar, na formulação de um visível esteticamente determinado, um nível relativamente equivalente de desalienação.

Embora Gramsci trate da noção de catarse em diversos momentos do seu pensamento, é nos *Cadernos do Cárcere* onde se faz referência a esse processo como algo fundamental para a filosofia da práxis. De modo mais específico, no “Caderno 10”, §6, I, Gramsci emprega o termo catarse como noção basilar para uma “Introdução ao estudo da filosofia”. Na tradução de Carlos Nelson Coutinho, assim estão expressas as ideias de Gramsci nessa passagem dos *Cadernos*:

Pode-se empregar a expressão “catarse” para indicar a passagem do momento meramente econômico (ou egoístico-passional) ao momento ético-político, isto é, elaboração superior da estrutura em superestrutura na consciência dos homens. Isto significa, também, a passagem do “objetivo ao subjetivo” e da “necessidade à liberdade”. A estrutura, de força exterior que esmaga o homem, assimilando-o e o tornando passivo, transforma-se em meio de liberdade, em instrumento para criar uma nova forma ético-política, em origem de novas iniciativas. A fixação do momento “catártico” torna-se assim, parece-me, o ponto de partida de toda filosofia da práxis; o processo catártico coincide com a cadeia de sínteses que resultam do desenvolvimento dialético. (Recordar os dois pontos entre os quais oscila esse processo: que nenhuma sociedade se coloca tarefas para cuja solução já não existam, ou estejam em vias de aparecimento, as condições necessárias e suficientes; - e que nenhuma sociedade deixa de existir antes de haver expressado todo seu conteúdo potencial). (GRAMSCI, 2011, p.192)

O diálogo de Pasolini com Gramsci estabelecido poeticamente nos poemas de *As cinzas de Gramsci* certamente é uma resposta ao legado gramsciano da “filosofia da práxis”. Um diálogo que, se observado pelo prisma da clara figuração do intelectual, conduz não apenas à consideração do conceito de “catarse” como expresso acima, mas também a uma certa formulação poética do dilema do intelectual colado à tradição gramsciana que precisa ser reavaliada e reconsiderada segundo um mundo novo, produto do pós-fascismo, que é descoberto pelo poeta na periferia romana. Alguns versos de “O canto popular” evidenciam essa percepção dilacerada do poeta em relação a um subproletariado que está, a um só tempo, dentro e fora da história: “Na tua inconsciência está a consciência/ que em ti a história deseja, esta história/ na qual o Homem não tem mais que a violência/ das memórias, nunca a

memória liberta...// E, talvez, outra saída não haja mais,/ além de dar ao seu desejo de justiça/
a força da sua felicidade,/ e, à luz de um tempo que inicia,/ a luz de quem é aquilo que não
sabe.” (PASOLINI, 2013, p. 15-16)

Que papel tem essa classe na época de “transição sem transformação” do pós-guerra? Como pensar que seja possível nos termos gramscianos operar a passagem do momento puramente econômico ao momento ético-político? São essas as questões que, em tom de impasse, Pasolini figura em seus poemas. A busca de “tomada estética da realidade” é uma ânsia humana e artística por um mundo não reificado. Algo como uma tarefa de transpor “a ordem da vida” ao “estado de arte” em sentido desfetichizante. Trata-se, enfim, da busca por equacionar um todo em que o cotidiano prático ganhe sentido político profundo através do confronto com o estranhamento da arte.

Assumir o legado gramsciano, nesse sentido, seria atualizar as formas segundo as quais é possível a ação do artista e do intelectual como práxis transformadora da realidade, ou seja, assumindo papel de organizador da cultura e da luta pela hegemonia, negando-se a ser um “estrangeiro na própria nação” que fica alheio às vivências das massas populares. Lidar com essa tradição seria expor os limites, possibilidades e contradições do engajar-se em todas as esferas e instituições da sociedade civil e da filosofia. Essa é uma força filosófica fundamental do ato intelectual narrado nos poemas de *As cinzas de Gramsci*. Uma força que é, entretanto, contraposta a uma paixão pelo mundo que dispensa mediações institucionais e categoriais racionalizantes. Todavia, a filosofia desenvolvida por Gramsci, de algum modo retomada e retrabalhada de modo questionador por Pasolini, é uma filosofia da práxis do “homem em seu mundo” que fica inviabilizada como tal sem a integração de conceitos fundamentais da economia, da moral, da filosofia, da psicologia. Ela pressupõe o movimento catártico de apropriação do equipamento intelectual construído pela tradição (logo: “dentro da história”) do qual o homem necessita para se conhecer como sujeito sócio histórico, situado em um mundo em devir e se forjar finalmente como sujeito transformador desse mundo. Uma das balizas da filosofia gramsciana, portanto, é a necessidade de interrogar o mundo considerando a possibilidade de superação das estruturas capitalistas através da batalha pela hegemonia, na qual cumprem papel material e fundamental as superestruturas e a dimensão subjetiva dos indivíduos.

É sob esse aspecto que ganha relevo o conceito de catarse na “filosofia gramsciana”. Ernst Jouthe (1990) defende que a catarse é um princípio basilar da filosofia da práxis. Para ele, “o conceito de catarse retraduzido por Gramsci é totalmente original, pertinente e eficaz para definir as condições necessárias à formação de novos sujeitos sócio históricos capazes de intervir de modo deliberado, crítico e ordenado no processo de relações sociais no seio de uma sociedade historicamente determinada.” (JOUTHE, 1990, p. 11). Assim, deslocado da esfera eminentemente estética, o conceito de catarse possibilitaria a representação (e a reflexão acerca) do conjunto de condições objetivas e subjetivas que tornariam possível a ligação entre os três elementos do processo de transformação social: “o objeto a transformar (o conjunto de relações sociais); os sujeitos históricos que se formam ao transformar as relações sociais; o processo de intervenção (um conjunto de condições objetivas e subjetivas)” (JOUTHE, 1990, p. 12).

Levando ao limite a utilização operatória do conceito por Gramsci, dir-se-ia que se pode considerar a catarse como momento de passagem, no qual, uma sociedade/indivíduo, é capaz de exprimir o seu conteúdo potencial. Ou seja, a partir do que está realizado, seria

possível intuir o irrealizado e tornar viável que o progresso histórico resolva-se no sentido dos interesses das classes populares no contexto da luta pela hegemonia. Mas, através da leitura de *As cinzas de Gramsci*, percebe-se uma inquietação a respeito do conteúdo potencial do “derrotado pós-guerra”. Sob esse aspecto, vale a pena ressaltar que a ideia de catarse funciona, no pensamento gramsciano, como a tomada de consciência de certos determinismos que caracterizam a vida social, os quais se tornam mais visíveis (e não negados) exatamente para que sejam superados. A catarse, como fundamento da práxis transformadora é, como já se viu no excerto do “Caderno 10”, a passagem da determinação à consciência. Em outro momento, Gramsci enuncia a esse respeito que uma filosofia que deseja a transformação da sociedade deve “observar como, no desenvolvimento histórico, se constituem forças relativamente permanentes que operam com certa regularidade e certo automatismo” (GRAMSCI, 1975, p. 1479). Estaria dado ao poeta de *As cinzas de Gramsci* perceber com seu olhar realista em sentido profundo tais forças?

Dada a complexidade e a profundidade de tais determinismos, a passagem do momento puramente econômico ao momento ético político não se faz de modo mecânico ou espontâneo. Ele se realiza através de uma multiplicidade de contradições que sempre ameaçam converterem-se em antagonismos estruturais. Sob a ótica gramsciana, o movimento da catarse é a elaboração superior da estrutura em superestrutura na consciência dos homens. Trata-se, portanto, de uma purificação, de uma elevação a um nível superior das consciências, que renova a relação entre estrutura e superestrutura. O fio condutor dessa metodologia consiste na tomada de consciência no terreno das ideologias de contradições inerentes às relações sociais de produção e ao desenvolvimento do conjunto da sociedade.

Para dar consistência a essa possibilidade catártica, Gramsci reivindica, segundo Jouthe (1990), para o polo superestrutural um valor concreto, uma materialidade específica, um estatuto de realidade objetiva, absolutamente incontornável. Assim, diz Jouthe que:

para a filosofia da práxis, as superestruturas são uma realidade (ou elas se tornam, quando elas não são mais puras elucubrações individuais) objetiva; ela considera explicitamente que os homens tomam consciência de sua posição social e portanto de suas tarefas dentro do domínio das ideologias; a filosofia da práxis é ela mesmo uma superestrutura; ela é o terreno onde determinados grupos sociais tomam consciência de seu ser social, de sua força, de seus deveres e de seu devir (JOUTHE, 1999, p. 71)

O que faz do conceito de catarse a pedra angular da renovação gramsciana da filosofia da práxis é essa passagem de um momento a outro na consciência dos homens e, por consequência, de uma situação hegemônica a outra, no fluxo da histórica. Concebem-se assim, dois níveis de catarse, uma, que se poderia chamar de “macro-catarse” e “uma micro-catarse”. Segundo Gramsci, a existência do homem superior, no contexto da sociedade civil, depende da capacidade de elaboração de sua consciência própria do real. Nesse caso, após o movimento catártico, não se trataria mais de uma consciência contraditória, ligada a impressões imediatas do momento presente, mas sim de uma consciência crítica na qual se realiza uma nova síntese entre a teoria e a prática. Nos termos gramscianos, a passagem da consciência elementar de si à consciência política e à consciência crítica do conjunto das relações sociais constitui uma longa marcha, individual e coletiva, de apropriação da realidade

pelo pensamento ou pela arte. E aqui retorna-se a uma questão semelhante àquela que foi recuperada na seção anterior do texto. Como seria possível determinar as condições exigidas para junção entre a micro-catarse, no plano da formação da personalidade, e a macro-catarse, no plano da formação do novo homem coletivo, pode contribuir significativamente à transformação social? Jouthe (1990, p.97) resume as preocupações de Gramsci na seguinte interrogação: “Quais são as condições necessárias e suficientes para que a formação de um novo tipo de homem coletivo na sociedade coincida com a transformação efetiva das relações sociais dentro dessa sociedade?”

Quando Gramsci formula uma tal questão, tem em mente a noção de que não existe política destituída de organização; não existe política, para ele, portanto, sem viabilizar-se a construção de uma força organizada, que esteja pronta para intervir no movimento conjuntural a fim de determinar o sentido da mudança das relações de força em uma dada sociedade. Aqui, pois, coloca-se o problema das formas pelas quais de operaria a conciliação, na arte e na ciência política, da iniciativa individual e da vontade coletiva, que, sob o olhar gramsciano, são as duas faces indissociáveis da prática. O desafio que engloba o conceito de catarse em Gramsci, pode ser, então, sumarizado assim:

O critério determinante para a realização dessa tarefa é a capacidade de estimular a imaginação dos indivíduos singulares, de suscitar neles as paixões políticas ligadas à sua vivência cotidiana, de os elevar a uma concepção de mundo coerente e crítica e de os organizar em força permanente capaz de constituir um bloco social histórico novo. (JOUTHE, 1990, p. 113)

Voltando à poesia de Pasolini a possibilidade de um tal movimento de passagem é problematizada: “É mais sagrado onde é mais animal/ o mundo: mas, sem traição/ poética, ou com força/ original, a nós cabe exaurir/ o mistério humano para o bem e para o mal./ Esta é a Itália, e/ não é esta a Itália: juntas/ a pré-história e a história/ dentro dela convivem, como/ a luz é fruto de uma negra semente” (PASOLINI, 2013, p. 38)

O sentido transformador e catártico que anima a filosofia da práxis gramsciana está condensado no caso de *As cinzas de Gramsci* na maneira como Pasolini lida com as figuras do povo (ao mesmo tempo dentro e fora da história) e busca entendê-las poeticamente valendo-se de mecanismos filosóficos claramente recolhidos nessa tradição. Como na literatura o modo de pensar não se dá por meio de conceitos ou categorias abstratas, é preciso figurar as potências e impasses da filosofia gramsciana em termos figurativos, compondo, com elementos estritamente literários, o diálogo inquieto com o filósofo sardo. Nessa chave figurativa é decisiva a maneira como se verifica a representação do povo em relação com a autorepresentação do intelectual que se exprime liricamente nos textos. Como dizem os emblemáticos versos do movimento mais conhecido do poema que dá título à coletânea: “O escândalo do contradizer-me, do estar/ contigo e contra ti, contigo no coração,/ na luz, contra ti nas escuras entranhas” (PASOLINI, 2013, p. 55).

Em termos gerais, se vai percebendo, ao longo dos poemas do livro (é bom ressaltar: organizados em ordem cronológica) uma aproximação cada vez maior entre a voz que enuncia liricamente a realidade e as figuras do povo imersas no cotidiano. De uma projetiva mítica e memorialística dos primeiros poemas se passa a uma projetiva realista mais crítica e agoniada do último. O amor pela realidade, passa a ser, ele mesmo questionado em alguma medida.

Diante de reações hostis do real ao seu amor, o eu-lírico pergunta: “Mas por que coagir-me a odiar, eu/ que quase sou grato ao mundo pelo meu mal, // pelo meu ser divergente – e por isso odiado –/ eu que não sei senão amar, fiel e aflito?” (PASOLINI, 2013, p. 68). Essa inquietude, entre proximidade e distância, atração e repulsa, que recrudescer ao longo dos poemas, é o núcleo da discussão feita em termos poéticos por Pasolini do pensamento gramsciano e da possibilidade de catarse ali postulada. Os habitantes que aos poucos vão ficando mais “concretos” são os homens reais do subproletariado urbano de Roma. Ao que parece no percurso de certo modo cumulativo dos poemas de *As cinzas de Gramsci* nasce, adensa-se e repercute a interrogação acerca da posição desse subproletariado no conjunto de possibilidades dadas potencialmente pelo momento para a transformação futura.

O poeta considera a vida desses homens uma vida que possui instantes libertos de reificação. Como, entretanto, inseri-los numa luta pela hegemonia sem fazê-los perder esse potencial existir que aos olhos do poeta é desfetichizado? Talvez por isso Pasolini se considere “com Gramsci” e “contra Gramsci”. Ao intelectual refinado é facultado o conhecimento das relações contraditórias entre a estrutura e a superestrutura, mas seria possível ao povo, sem perda de um componente vital desfetichizado, chegar a uma consciência do seu papel na história. Como seria possível fazer com que esses que estão, em certa medida, “fora da história” nela adentrassem perfazendo um percurso catártico de tomada de consciência das determinações e leis que regem essa mesma história e perpetuam o poder hegemônico de certos grupos sociais? Como seria possível pensar em progresso (o avanço da história cujos protagonistas são as classes populares) sem desenvolvimento (o avanço da história em que as classes populares caminham a reboque dos interesses hegemônicos)? Uma tal passagem é vista de modo realista por Pasolini como problema ou interdito (ao menos temporário), o que faz com que a tematização dilacerada de uma época de “transição sem transformação” seja mesmo uma das forças mais essenciais dos poemas de *As cinzas de Gramsci*.

Num dos trechos mais belos do poema título, a questão é posta dessa maneira: “E percebes como naqueles/ distantes seres que, em vida, gritam, riem,/ naqueles seus veículos, naqueles melancólicos// casarões onde se consuma o falso/ e expansivo dom da existência –/ aquela vida não é mais que um arrepio;// corpórea, coletiva presença;/ sentes o faltar de toda religião/ verdadeira; não é vida, mas sobrevivência// – talvez mais alegre que a vida – de um povo/ de animais, em cujo enigmático/ orgasmo não existe outra paixão// além do agir cotidiano: humilde/ fervor ao qual a humilde corrupção confere sentido de dádiva. Quanto mais// é vão – neste vazio da história, nesta/ zanzante pausa em que a vida se cala –/ todo ideal, melhor é manifesta// a estúpida, árida sensualidade,/ quase alexandrina, que tudo aquarela/ e impuramente acende, quando aqui// no mundo, alguma coisa desmorona,/ e, na penumbra do mundo, arrasta-se, reentrando/ em praças vazias, em desesperadas oficinas” (PASOLINI, 2013, p. 57).

Como realizar esse movimento sem violar a autenticidade antropológica dos homens do subproletariado? Sem passar pelas formas consideradas por Gramsci como fundamentais para a passagem de uma consciência a outra? Tem-se, portanto, um misto de herança e dissenso em relação a Gramsci. Uma tal passagem atravessa as superestruturas enquanto instituições, as mesmas instituições que Pasolini via com desconfiança, segundo ele postos irremediavelmente a serviço da ideologia hegemônica a que adere incontestavelmente a pequeno-burguesa sempre odiada pelo poeta. Para Pasolini, no corpo inerte da sociedade italiana do pós-guerra, vivia uma força obscura que era o subproletariado: um certo tipo de

objetivação da existência que seria uma ruptura de autenticidade não fetichizada. Os poemas condensariam, então, uma reflexão ainda mais profunda: é possível para o marxismo recompor o passado; é possível a ele pensar, ainda que com certos limites, o presente; mas lhe resta impossível fornecer uma possibilidade viva de futuro. Nesse sentido, *As cinzas de Gramsci* seriam um comentário poético também à crise das ideologias de esquerda que teriam perdido a vitalidade, embora com relativo sucesso na tomada da política institucional, na passagem do pós-guerra que Pasolini chamava de transição de um estágio paleocapitalista a estágio de neocapitalismo (a sociedade de consumo). A questão ainda é transformar o mundo, embora se tenha tratado (e bem!) de interpretá-lo.

Apresenta-se, então, como sintoma desse impasse, o povo feito inimigo da ideologia que “assedia” sua consciência como “chama de transformação da história”: “Hoje é inimigo desta mulher que embala/ a sua criatura, destes escuros// camponeses que dele nada sabem,/ quem morre para que seja salva/ em outras mãos, em outras criaturas,// a sua liberdade. Quem morre para que/ arda em outros servos, em outros camponeses,/ a sua sede de justiça, ainda// que bastarda, é inimigo./ É inimigo quem rasga a bandeira/ vermelha de assassínios,// e é inimigo quem, fielmente,/ dos brancos assassinos a defende./ É inimigo o patrão que espera// a rendição deles, e o companheiro/ que deseja que lutem em uma fé que é negação/ da fé. É inimigo quem dá graças// a deus pelas reações do velho povo/ e é inimigo quem perdoa/ o sangue em nome/ do novo povo. Restitui-se/ assim, em um dia de sangue,/ o mundo a um tempo que parecia finito:// a luz que se derrama sobre estas almas/ é aquela, ainda, do velho sul,/ a alma desta terra é o velho barro” (PASOLINI, 2013, p. 103-104).

No livro *Poesia em forma de rosa*, de 1964, essa cisão entre poesia e ideologia, entre poeta civil e povo se aprofunda, como atestam os famosos versos de um dos poemas que compõem a coletânea: “Eu sou uma força do passado/ Só na tradição está o meu amor./ Venho das ruínas, das igrejas,/ das peças de arte de altar, das/ aldeias abandonadas sobre os Apeninos ou sobre os pré-Alpes,/ onde viveram os irmãos./ Deambulo pela Tusculana como um louco,/ Pela Apia como um cão sem dono./ Ou olho os crepúsculos, as manhãs/ sobre Roma, sobre a Ciociaria, sobre o mundo,/ como os primeiros atos da Pós-história,/ aos quais assisto, por privilégio de registo civil,/ da orla extrema de alguma idade/ sepulta. Monstruoso é quem nasceu/ das entranhas de uma mulher morta./ E eu, feto adulto, navego/ mais moderno do que todos os modernos/ a procurar irmãos que não existem mais.”²

Aqui, portanto, os “irmãos” não existem mais. Em *As cinzas de Gramsci* eles ainda existiam e eram elemento fundamental para atração que a realidade disparava na paixão do poeta. São, mais do que isso, disparo também de matéria utópica, surgida do presente (“como a luz surge de uma negra semente”) como conteúdo potencial da sociedade nova, talvez também latente na verdadeira arte. A despeito das rupturas, distanciamentos, oscilações e inquietudes, no trato com a dimensão vital do povo, acha-se algo fundamental para a poética em ato que é desenvolvida em *As cinzas de Gramsci*: é a vida subproletária. Uma vida que, retratada em instantes “fora do valor”, consubstancia-se como elemento da vida que inspira a apreensão estética da realidade, a qual impele o poeta ao mundo, ensinando-o a conceber apaixonadamente a estética como também um mundo “fora do valor”, mas não como fuga da realidade. A alegria, o canto, a sensualidade, o riso, o assobio, o olhar vivo dos rapazes do subproletariado de Roma seriam formas desfetichizadas de existir humano no cotidiano, as

² Tradução em português disponível em: <http://flanagens.blogspot.com.br/2011/04/uma-forca-do-passado.html>. Acesso em 14/11/2015.

quais inspiram no poeta “essa paixão de estar no mundo”. É essa nesga de vida fora das “relações de troca” (o momento “puramente econômico”) que exhibe a verdade vital de quem está “fora da história” e que talvez possa projetar o conteúdo potencial e transformador do presente para uma dimensão de superação futura. O sentido histórico de tal verdade profunda pode a alta poesia captar. Alta poesia como é a de Pasolini, em seu desejo de tomar esteticamente vida e a história: com a clara luz da compreensão da sociedade; com a escura entranha apaixonada pelo mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BASTOS, Hermenegildo. “Arte e vida cotidiana: a catarse como caminho para a desfetichização”. Texto inédito, apresentado no V Colóquio Internacional “Teoría Crítica y Marxismo Occidental”. 6 a 8 de agosto de 2012.
- GRAMSCI, A. *O leitor de Gramsci – escritos escolhidos (1916-1935)*. Org. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- _____. *Quaderni del carcere*. Edizione Critica dell’Istituto Gramsci. V.2. Quaderni 6-11. Torino: Einaudi, 1977.
- JOUTHE, Ernst. *Catharsis et transformation sociale dans la théorie politique de Gramsci*. Québec: Presses de l’Université du Québec, 1990.
- KIRALYFALVI, Bela. “The Aesthetic Effect: a search for common grounds between Brecht and Lukacs”. *Journal of dramatic theory and criticism*. N. 19. Spring. 1990. pp. 19-30.
- LUKÁCS, György. *Estetica: Problemas de la mimesis*. v.2. Barcelona/México: Grijalbo, 1966.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Le ceneri di Gramsci*. Milano: Garzanti, 2013.
- VEDDA, Miguel. “György Lukács y la fundamentación ontológica de lo estético” In: _____. *La sugestión de lo concreto: estudios sobre teoría literaria marxista*. Buenos Aires: Gorla, 2006.

LEITURA DE *ENSAIO SOBRE O TRÁGICO* *A READING OF ESSAY ON TRAGIC*

André Matias Nepomuceno*

RESUMO: Estas notas de leitura visam traçar um panorama preliminar da obra de Peter Szondi, em especial, do *Ensaio sobre o trágico*; também pretendem elencar considerações sobre a transição da poética clássica da tragédia para uma filosofia do trágico, sobre o método histórico-concreto de leitura do drama, e, ainda, tecer algumas questões breves sobre o drama moderno e a atualidade dialética do gênero trágico.

Palavras-chave: tragédia; poética; filosofia; crítica e teoria do trágico; dialética e história do drama; Peter Szondi.

ABSTRACT: These notes intend to sketch a preliminary panorama of some of Peter Szondi's main books, especially the *Essay on tragic*, they also look to dispose considerations on the transition of the classical poetics of tragedy to a philosophy of tragic, on the historical and concrete method of drama's reading, and, still, trace some brief questions on modern drama and the nowadays dialectic of the tragic genre.

Keywords: tragedy; poetics; critical philosophy and theory of tragic; dialectic and history of drama; Peter Szondi.

* Doutor em teoria da literatura pela UnB; membro do grupo de pesquisa Literatura e modernidade periférica, vinculado ao departamento de teoria literária e literaturas dessa universidade. E-mail: andrenepomuceno@uol.com.br

“A própria história da filosofia do trágico não está livre de tragicidade. Ela é como o voo de Ícaro: quanto mais o pensamento se aproxima do conceito geral, menos se fixa a ele o elemento substancial que deve impulsioná-lo para o alto. Ao atingir a altitude da qual pode examinar a estrutura do trágico, o pensamento desaba, sem forças.”
(SZONDI, 2004, p. 77)

O bjetivarei, nestas notas, colher elementos a fim de estabelecer o esquema teórico, delineando os principais pontos da rigorosa e fundamental obra de Peter Szondi.

Para tanto, subdividirei os destaques colhidos em cada parte, ao menos das que julgar mais relevantes para o propósito de resumo e comentário da trajetória do autor sobre a tragédia como poética, a transição para o trágico como desenvolvimento filosófico em conexão com as mudanças históricas, a prioridade para a leitura concreta da ação dramática como eixo, e as incontornáveis implicações na mutação do conceito de trágico ou de tragicidade, até a problemática colocada pelo drama moderno, bem como perspectivas a partir dele.

Sabemos que o movimento geral vem do apogeu da tragédia grega, que concentrou a migração tensa da idade mitológica para a política e a democracia. Ali os personagens, os heróis humanos quase sempre encarnados em figuras nobres ou de poder, já assumem a responsabilidade por seu destino, ao menos ao ponto de colocar em antagonismo irreconciliável sua liberdade ou autonomia (seu *pathos* – *grosso modo*, um misto de paixão, pulsão e vontade interna) contra a norma ou o poder externos, divinos ou ligados a forças sobrenaturais do destino, de modo que o conflito trágico por natureza dessa origem clássica, se torna, por infortúnio, o preço de manter a dignidade, a liberdade, o impulso, a decisão assumida, mesmo, ou por isso, rumo à morte, à aniquilação.

Uma questão decisiva que se prenuncia aqui, está numa das máximas de concepção e reflexão de Goethe sobre o trágico: “Todo o trágico baseia-se em uma oposição irreconciliável [*unausgleichbar*]. Assim que surge ou se torna possível uma reconciliação [*Ausgleichung*], desaparece o trágico.” (*Apud* SZONDI, 2004, p. 48)

Grosso modo, há um amplo entendimento da tragédia como destino do herói, muitas vezes na morte e destruição. No entanto, acontece na maior parte dos casos que essa ruptura vem com a maturação ou o nascimento de uma nova condição no universo da obra, não raro índice de relações históricas conexas, embora complexas.

A assertiva de Goethe, como um dos filósofos do trágico, tanto tem talante de se referir a uma quebra na confecção do texto trágico, como, de modo mais teórico, ao que sucede e para o que aponta a obra trágica, depois da ação heroica.

Esse último aspecto, será relevante na teorização do próprio Szondi, mas não só, uma vez destacada a estrutura dialética como constitutiva, *pari passu* com o *trágico*, como se afastando desse conceito quanto mais busca dele se aproximar, superando-o, dando à conflituosidade forma teórica e proporcionando-lhe explicação e localização, ainda que não total, cingindo-se à conciliação histórico-filosófica.

Isso não lhe daria necessariamente um caráter menos tenso, porém tendencialmente mais realista, atinente a um plano da vida disponível ao espectador contemporâneo e ao estudioso futuro. Um plano que desce a tragédia à dimensão humana, entre homens que existem ou poderiam existir. Voltarei a esse aspecto.

Peter Szondi divide em quatro, as grandes épocas da poesia trágica: a dos tragediógrafos gregos; o período barroco na Espanha, Inglaterra e Alemanha; o classicismo

francês; e, a *época de Goethe* (que possibilita um entendimento como centro de gravidade do amplo e diverso idealismo alemão).

Sobretudo em outra obra do autor, mais adiante a ser abordada, ainda que de modo muito breve, ele comentará outra época de transição, qual seja, a do drama moderno, a cujas mutações hoje estamos histórica e cronologicamente vinculados, debates à parte.

De Aristóteles veio a *Poética*, que era, ao mesmo tempo, descrição e comentário sistematizador e teórico, e propriamente uma poética, no sentido de apanhado, balizamento e elementos que devem reger a confecção dos gêneros, ou, no caso, mais especificamente, da tragédia. Tida por ele como arte de elevação, e necessariamente devendo gerar, numa tradição mais geral, terror e piedade, ou medo e compaixão, essa arte provocaria no espectador o efeito da *catarse*, e por meio dele, sentimentos ou afetos. Envolvidos nesse efeito, como aspectos destacados, algo de reconhecimento, purgação, mobilização e (possível) modificação de estado de espírito e reflexão.

É definidora a primeira frase da *Introdução*, subtitulada *Poética da tragédia e filosofia do trágico*: “Desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico.” (SZONDI, 2004, p. 23)

Dessa plataforma, desenvolve-se a determinação da tragédia, sua feitura, origem e efeito, como diferente da ideia, ou do conceito, de tragédia.

A tragédia teria um impulso de imitação (mimese) de ações entre homens reais, como origem dessa arte e a *catarse* como seu efeito principal.

Na sequência, e na mesma página, Szondi situa a essencialidade da *Poética* para os debates do gênero da poesia trágica e da trajetória, em continuidade e descontinuidades, para acordo ou discordâncias, do *drama*.

A poética da época moderna baseia-se essencialmente na obra de Aristóteles; sua história é a história da recepção dessa obra. E tal história pode ser compreendida como adoção, ampliação e sistematização da *Poética*, ou até como compreensão equivocada ou como crítica.

É de se lembrar que a tragédia grega era espetáculo previsto em calendário da *polis*, derivado do culto religioso, e festival dramático público, concurso de peças concorrencial e premiado, encenado para muitos espectadores populares e representativos do conjunto social, dispostos em arquibancadas ao redor dos anfiteatros em que se apresentavam os *atores* e os integrantes do *coro*, entre outros elementos complementares, como a *orquestra*, as *máscaras*, os equipamentos técnicos, mas não sem importância efetiva na dramaturgia como feito e efeito em sua inteireza.

É de assinalar, e só isso por ora, que essa tragédia clássica vem e passa por um *continuum*, que se torna mais desafiador (e teoricamente fértil) ao sabermos da perda da maioria das peças elaboradas pelos poetas trágicos, havendo uma linha anterior (bastante ligada à idade da *epopeia homérica*) e posterior, o que indica ainda mais a conjunção histórico-política específica de fatores no século V a.C., haja visto que já no século subsequente a tragédia (e sua estrutura) sofre variações e interações diversas, incluído o caráter de *solenidade* de estirpe, para não deixar de citar a ocorrência paralela de outras estruturações dialéticas. Não se descarta a presença *impura* de inserções épicas, num retorno narrativizante, que aliás nunca foi de todo eliminado (vejamos em destaque a função do *coro*), mas se pode ressaltar, em contraste comparativo, sobretudo tais estruturas como as definidas pelos motes do gênero *cômico*, do *humor* e da *ironia*.

Por assim dizer, o mito entrava na história, um registro especial do constrangimento entre leis do sangue, paixões, liberdade humana, direito, instituições nascentes da democracia e civilidade, em contraste móvel e tenso com a tradição do culto das divindades, do destino e da guerra. As personagens correspondentes entram em ação apontando para conflitos e desfechos de enorme reverberação, a ponto de referência com ênfase ainda atual, por sua complexa reunião de pontos históricos com traços presentes, embora suscetíveis a transformações e variações, com incidência comum a impasses e movimentos no plano social e da psique, por exemplo.

Mais tarde, no *Renascimento e na França do século XVII (em particular)*, o objetivo de reviver a normatividade de fundo aristotélico da poética clássica da tragédia começa a se chocar com novas condições históricas. Surge o *drama absoluto*, trazendo para o centro a *ação no presente*, com ênfase interagente no *diálogo*. A encenação se concentra no mecanismo dinâmico entre pessoas em (re)ação e relação a outras, o drama é uma dinâmica intersubjetiva, da qual a fatura de maior ou menor felicidade de dispor a intensidade dramática nestes critérios é indiciadora de sucesso ao dramaturgo, e da obra que viria a ser qualificada como *bem feita*.

Ao fundo, trata-se de passagens cujos aspectos postos em ação antecipam, no drama, dissonâncias que levarão a novos problemas na forma estética premida entre poética e transição histórica do trágico. Passagem do feudalismo ao capitalismo, dos absolutismos às repúblicas, e ao nascimento, pela revolução burguesa, a francesa como deflagrador principal, da nova classe dominante. A superação do medievo e, ao menos em parte relevante, de todo um sistema de crenças religiosas e respectivas instituições, em contradição da pregação cristã tradicionalizada com uma mundanidade em instabilidade e uma expressão contorcida em extremos, o *barroco* desenvolvia e revelava disparidades entre expectativas de sacras aspirações e uma nova realidade de luto predominante, por uma segurança perdida, num capitalismo secular em ascensão.

Conforme podemos ler no prefácio (pp.9-21) de Pedro Sússekind ao *Ensaio sobre o Trágico*, primeiramente publicado em 1961, não por coincidência, também o livro anterior de Szondi, *Teoria do drama moderno (1880-1950)*, primeiramente publicado em 1957, inicia-se, na *Introdução*, subtitulada *Estética histórica e poética dos gêneros* (p.17), por uma frase que destaca: “Desde Aristóteles, os teóricos da literatura dramática condenam o despontar de traços épicos nos domínios do drama.” Diz o prefaciador: “No primeiro livro essa referência histórica serve para definir a maneira clássica de pensar os gêneros poéticos, a fim de indicar, em seguida, a mudança de concepção que possibilita uma teoria histórica sobre o drama moderno.”

Já estarão apontadas ali as linhas gerais do problema da crise do drama. Mais detectável na França do século XVII e na Inglaterra Elisabetana. Também são estudadas as tentativas de *salvação* e de *solução* dessa crise. Com destaque para a recomendação classicista de evitar a inserção da narração no drama, frente à necessidade formal que abrirá contradições na própria estrutura das obras dramáticas em curso, dados elementos que problematizarão a unidade compacta.

Já o *Ensaio*, diz respeito à tradição da poética da tragédia como teoria normativa sobre gêneros artísticos. Uma teoria que, vista assim, trata, ao longo de dois milênios, de modelos. No final do século XVIII, ligado àquela crise, Szondi detecta o início de uma filosofia do trágico. Essa filosofia sobressai como uma *ilha* na vasta e diversa tradição clássica desde

Aristóteles, e marca a estética dos períodos idealista e pós-idealista na Alemanha, a partir de Schelling.

Trata-se não só de dialéticas do trágico, mas do trágico como dialética.

Tanto o *Ensaio sobre o trágico* quanto a *Teoria do drama moderno* se baseiam em certa compreensão histórica da estética moderna. Nessa tradição desde Aristóteles – longa – da poética dos gêneros (épico, lírico, dramático), aos filósofos idealistas, é sobretudo Hegel, que o autor dos dois livros considera “o ponto mais alto do pensamento histórico e dialético” (Szondi, 2004, p.11): “Segundo Szondi, no final do século XVIII há uma transição da teoria aristotélica acerca de formas artísticas atemporais para uma reflexão filosófica sobre conteúdos determinados historicamente.” (*ibid.*)

Essa posição de Hegel como ponto alto do idealismo alemão, passa por uma maturação sobre como se devia escrever o poema em seu gênero. Uma reflexão sobre o belo e o sublime como conceitos estéticos, que passaram a ser pensados em sua dialética histórica, dentro de sistemas filosóficos.

Haveria conceitos do belo que caracterizam cada época. As obras seriam mais vistas como manifestações do espírito da época do que como criações universais repetidas em torno de uma condição humana eterna, por exemplo, restando, no entanto, à figura humana, limitada, sempre um contraponto tensionador com um ideal generalizante, mais transcendente ou determinante como força externa, abstratamente superior.

Em algumas variações, como no próprio Goethe e em Hebbel, essa *força externa* estaria no próprio homem, ou entre os seres humanos sociologicamente historicizados e em suas quadraturas contingenciais. O ideal não seria aí abstrato, mas dado na incompletude inerente da vida em sociedade.

À diferença dos antigos, o trágico dos modernos apresenta heróis que não necessariamente incorporam um *pathos* ético. Conforme as ocasionalidades, há diversidade de modos de agir.

Para Goethe, conforme posso deduzir do comentário de Szondi, trágica é também a condição conflitante entre o querer e o dever, entre elevar sobremaneira a meta do dever e precisar querer o que não se tem o direito de querer, condição que estava dolorosamente nos acontecimentos da vida real. Em figuração invertida, nem sequer seriam precisos punhal ou veneno, lança ou espada.

A respeito de Hebbel, diz Szondi:

Assim como Schopenhauer e posteriormente Nietzsche, Hebbel também considera, seguindo Hegel, o princípio de individuação como o autêntico fundamento do trágico. Contudo, a concepção de Hebbel acerca do trágico se diferencia tanto do otimismo de Hegel e Nietzsche, que se baseiam respectivamente na crença no curso do espírito e no poder do dionisíaco, quanto do pessimismo de Schopenhauer, que produz a consolação a partir de si mesmo na resignação. (2004, p. 64-65)

O pensamento de Hebbel sobre o trágico é uma transição no século XIX para um *idealismo sem guia*. A vida é mais necessidade que destino ou teleologia. Continua Szondi, “O sentido que a tragédia permite que se reconheça no aniquilamento é ele mesmo aniquilado no próprio conhecimento. A “pantragicidade” de Hebbel culmina na tragédia da arte trágica.”

(*Id.* p. 66)

Hebbel está no caminho que leva do idealismo, mesmo o do processo do espírito como história universal, ao historicismo sociológico, pois menos do que ligado a uma eticidade metafísica, o aniquilamento ou *isolamento* (termo mais objetivo ligado a tema central do drama burguês), e não a *particularização* (individuação, mais supostamente subjetiva), teria maior aderência a um sentido social concreto, *meramente* histórico.

Como pudemos esboçar, com variações assinaláveis, as estéticas idealistas pensam a unidade dialética entre a forma e o conteúdo. Essa virada filosófica na tradição do trágico aponta que, sem prejuízo de que continuem a ser escritas, ou revisitadas poéticas normativas dos gêneros, a filosofia da arte integrou a reflexão sobre os gêneros a um pensamento histórico e teórico. Conforme Süsskind,

No Idealismo, essa integração pode ser caracterizada como uma sistematização, em que se buscam os conceitos gerais dos gêneros artísticos. Mas, no começo do século XX, o pensamento idealista abriu caminho para uma estética que se dedica mais à análise das obras de arte concretas do que à sua concepção especulativa. (p.11)

Verificamos outro ponto de virada, talvez o mais central, na obra de Szondi e na trajetória crítica, embora não excludente, quanto à herança da poética de Aristóteles e suas versões matizadas pela interpretação normativista.

Ao longo de seus longos anos de estudos sobre o trágico, Szondi integra a leitura criteriosa dos idealistas alemães, cuja expressão talvez mais sintetizada encontra-se nos doze nomes com textos publicados entre 1795 e 1915 (Schelling, Hölderlin, Hegel, Solger, Goethe, Schopenhauer, Vischer, Kierkegaard, Hebbel, Nietzsche, Simmel, Scheler) que são comentados na primeira parte do *Ensaio*, com as leituras dos livros dos teóricos (da literatura) dialéticos críticos também alemães: Adorno, Benjamin e Lukács; em particular, para o caso, a *Filosofia da nova música*, *Origem do drama barroco alemão* e *Teoria do romance*, respectivamente.

Dessa reflexão, concentrada no estudo do drama, o autor produz uma interseção entre filosofia da arte e teoria da literatura, trazendo de modo diferencial o método histórico-filosófico para a materialidade concreta do texto, a leitura da ação no drama como ponto de partida para a análise e a crítica. Vejamos Szondi:

Assim, como o conceito de trágico se ergue desastrosamente da concretude dos problemas filosóficos até as alturas da abstração, é preciso que ele baixe até o nível mais concreto das tragédias, caso deva ser salvo. Esse nível mais concreto é a ação. Justamente na reflexão sobre o trágico a ação é menosprezada. E, no entanto, ela é o constituinte mais importante do drama, que aliás deve seu nome à palavra grega para ação. A validade da concepção dialética do trágico será reconhecida se for possível considerar até o mais tênue dos momentos da ação, em sua relação com a estrutura trágica, percebendo a obra como um todo sem lacunas. (SZONDI, 2004, p. 86)

Não seriam o conceito nem o sistema (de pares dialéticos idealistas) como extratos da época que orientariam a presença do trágico nas obras dramáticas, mas as mutações, choques, incongruências e novos problemas e soluções formais é que apontariam ao espectador/analista a dialética concreta da mutação do gênero, em função da própria unidade de ação clássica não caber mais no envoltório de uma poética normativa. Há uma colisão do enunciado formal com o enunciado de conteúdo. É dessas novidades em jogo na própria obra dramática que se deriva o descortínio de tendências históricas e de pesquisa estética e teórica, e não o inverso.

O esforço do idealismo alemão em pensar a filosofia do trágico comportaria em si sua própria tragicidade, determinada em parte importante por especificidades da vida e tradição intelectual alemã, enraizadas em sua dinâmica histórica.

A escala de violência jamais vista, ocorrida na primeira metade do século XX, bem como o acúmulo das novas ideias tornadas forças políticas revolucionárias opositoras à ordem do capitalismo imperialista (destaque para o novo marco da revolução russa, em nome da classe trabalhadora e com direção comunista), mostraria a ligação da passagem para a concepção da história como material(ista), com a assertiva de transformação prática.

Daí que nas *análises do trágico* (*Édipo Rei*, *A vida é sonho*, *Otelo*, *Leo Armenius*, *Fedra*, *Demétrio*, *A família Schroffenstein*, e *A morte de Danton*; respectivamente, de: Sófocles, Calderón de La Barca, Shakespeare, Gryphius, Racine, Schiller, Kleist e Büchner) que compõem a segunda parte do *Ensaio*, Szondi explora os elementos oferecidos pelos filósofos idealistas alemães. Em particular, valoriza as estruturas dialéticas, geralmente dualísticas, perseguidas por cada um de modo próprio, em sua busca por um conceito universal sistematizado, mesmo situado historicamente. Exatamente a incompletude dessa busca, mostrava, podemos inferir do raciocínio do autor, que o trágico, enquanto conceito a ser buscado, exige uma dialética que vem por meio da composição estético-histórica situada, e não da especulação (mesmo a que rompe com a poética da norma), por mais fértil ou discutível que seja o seu aproveitamento.

Uma das referências centrais, o Walter Benjamin no *Drama Barroco*, mostra que o trágico nesse drama é muito mais ideia, do que fórmula. É uma ideia que não surge na mente, mas que se organiza no movimento contínuo e cotidiano da realidade, e instituições, em que os homens vivem e interagem.

Não há volta à tradição clássica. Antes, posto na primeira metade do século XX, Benjamin aduz que o barroco tem correspondências com o expressionismo, não por acaso oriundo como forma em momento pautado por extrema instabilidade e violência em massa, como se sabe, em trágica ironia, com o grau extremo do extermínio perpetrado pelos fascistas. É que repercutiu fatalmente na provocação da morte de Benjamin, contexto de modo algum alheio à do próprio Szondi.

Benjamin trata o trágico situado numa filosofia da história da tragédia, a *revelação* da ideia (do trágico), portanto, só pode ser alcançada pela consideração histórica dessas obras. O método benjaminiano, e em certo grau, por extensão, Szondiano, é filosofia, pois não pretende conhecer a lei formal da poesia trágica, mas a sua ideia. Não há um trágico em si, descolado de uma situação histórica; nem a ideia da tragédia, assim concebida, viria ligada, necessariamente, a uma forma do gênero da tragédia, nem da arte em geral; antes, é fecundo pensar que a própria ideia materialmente incorporada do trágico suscitará ao dramaturgo transições ou variações de gênero, a verificar nas obras.

Essa filosofia da história seria sim para pensar a arte, mas a partir da leitura imanente da forma dramática. Este, o método materialista, formal e histórico, centrado numa dialética configurada internamente como material para o espectador, e mais ainda o crítico, a partir daí, tecerem conclusões. Por esse método, não há volta ao classicismo da tragédia grega. Nem é possível a aplicação de noções externas, advindas de outros momentos da poética, ou mesmo de conceitos pré-determinados. Os dramas trágicos são sempre produzidos numa situação histórica determinada, e sua análise necessariamente inserida no contexto de um pensamento histórico.

Podemos recapitular, então, alguns passos de Szondi.

I. Passagem da poética normativa do renascimento e do iluminismo, baseada na tradição clássica, para uma filosofia da arte, inaugurada pelos pensadores idealistas.

II. Em seu âmbito restrito, a transição seria passagem de uma poética dos gêneros normativa a uma poética especulativa inserida nas estéticas posteriores ao iluminismo.

Cabe lembrar que a poética pode ser entendida como doutrina da poesia, ligando-se à dimensão teórica, à concepção; noutra acepção, como doutrina da arte poética, tem domínio na técnica e no ensinamento do modo de como se deve fazer a poesia. Na dimensão teórica, temos mais a busca de um conhecimento, do que um receituário prévio para julgamento.

No iluminismo, procura-se ainda a referência na *antiguidade*, como modelo. São exemplos conhecidos, Boileau, em relação ao teatro clássico francês, e Lessing, que sobrepõe a arte grega influenciando na alemã.

Mesmo quando Schiller começa a questionar os padrões clássicos de beleza, para Szondi, as teorias da arte desse período continuam a se basear em efeito e imitação.

No projeto sucedâneo idealista de superação do iluminismo, a estética se liberta do caráter normativo e passa a pretender um conhecimento que se basta a si mesmo.

Nos sistemas estéticos de Schelling ou de Hegel, a reflexão sobre os gêneros passa a uma busca dos conceitos que estão por trás de cada gênero, a partir de uma estrutura dialética.

Não mais um gênero poético, o trágico diz respeito agora a uma relação entre o absoluto e o individual, divino e suas manifestações, universal e particular, necessidade e liberdade, ética e desejo individual, existência no mundo real e ideia, como alguns dos pares dialéticos tratados pelos filósofos do idealismo alemão. Pares tratados por Szondi como estruturas que têm em comum a dialética no trágico, servindo como instrumentos refinadores da análise, sem contar a tomada, em contrário, de algumas conclusões conciliadoras de alguns desses importantes idealistas, como a inevitabilidade da condição trágica, a sua consumação como consolo, a resignação diante de um mundo fatal, a dimensão religiosa como estado para além do trágico vivido como etapa anterior, entre outras, que agora não teremos espaço para abordar, e sobretudo, para finalizar, o grande eixo geral dessa conciliação, que é constituído pelo fundo judaico-cristão dominante, pondo a *culpa* e a *expição* como limites supostos de *redenção* da tragédia – um pressuposto da consciência do eu que se pretende ideologicamente uno, crente e senhor de si?

Com Hegel, como já dito, central para o marco dos estudos de Szondi, as formas e gêneros não são mais preestabelecidos, como regras atemporais, mas pensados em sua história. Como manifestações próprias de cada época e, na sua, com a idealização do sujeito diante da problematidade ética. Uma ética com suposto sinal não transcendental, mas pretendida universal e alcançável pelo *espírito*, algo aristocrático, embora já historicamente informado e

guiado.

Ponto invertido, como se supõe sabermos, para os teóricos críticos, Szondi entre eles, uma vez que duvidosa, na história material, seria a sobreposição do *espírito* para afirmar uma *ética em geral* na sociedade conflituosa e partida em classes, assim como a independência da consciência do dramaturgo para compor o *drama absoluto*.

A mimese tradicional é contestada: obras de arte não são cópias, mas manifestações no mundo sensível e na história, do que é *suprassensível*.

Essa questão da passagem das poéticas clássicas para as teorias estéticas posteriores ao iluminismo é o tema de muitos ensaios de Szondi, e fundamenta filosoficamente o surgimento da teoria literária crítica na Alemanha a partir do início do século XX.

Como já vimos, o autor defende que há uma ligação visceral entre a dialética e o trágico, e chega a apontar que da tragicidade teria surgido a dialética. Ou seja, a história do trágico vem em conjunto com a história da dialética, enquanto (meta)lógica histórica das contradições e dos contrários, inseridos nos momentos decisivos de mutação da organização social. Podemos concluir, como ponto importante na teorização de Szondi, que o pensamento sobre a tragédia e o trágico possui vínculo imbricado com o pensamento dialético (histórico), e vice-versa, mas que é possível uma dialética que supere o trágico, sobretudo aquele entendido como eterno, *humano*, inerente, universal, atemporal.

Fim e destino do drama de nosso tempo?

Adiante no tempo, o drama já está mais no teatro do que nas ruas. O espectador vai ao teatro, assistir, sentado e passivo, ao desenrolar da cena.

Já é mais arte e cultura produzida para a plateia, já pagante a uma indústria profissional, passivos e passíveis das emoções, ou do emocionalismo (presença do recurso à sentimentalidade) da identificação primária, mas *a salvo*, isto é, separado, do antigo espetáculo público, concorrencial e inserido na vida da *polis*, e seus efeitos.

No surgimento, em andamento, do drama burguês, a solidão do sujeito, enclausurado nas convenções do eu, da repressão sexual e da etiqueta social, é um dos principais móveis da queda do drama absoluto, aquele que pretendia reproduzir, a rigor, os preceitos da poética normativa clássica. Apesar da insistência relativa na aristocratização de novos tipos burgueses como se encarnados em antigos nobres ou cortesãos, o sujeito em cena já não pode ser herói, muito menos solene. Dividido, perturbado; monologa, mais do que dialoga; e o drama perde força enquanto compacto absoluto, mas ganha enquanto mecanismo de exploração em profundidade das máscaras sociais tidas como provedoras de estabilidade no *status*, porém desestabilizadoras de uma intimidade supostamente feliz, ou bem-sucedida, apenas por ser alocada na ordem e cumprir a *ascese intramundana*.

Cumprir os deveres e códigos burgueses na nova economia da troca, da mercadoria como expressão geral da riqueza, das finanças e da contabilidade de tudo, das empresas e dos negócios como novos entes sociais disseminados, exigia não só uma disciplina de conduta, como uma luta contra os próprios instintos, uma luta tendente ao insulamento patológico, tanto em sentido ideológico (um aniquilamento socialmente instituído), como propriamente clínico, com a inanição da potência de vida (déficit de liberdade da *libido*, p. ex.).

Mais detidamente na *Teoria do drama moderno*, Szondi já teria tratado do que seria a quinta grande mutação na trajetória do drama, mostrando que a feitura do *Ensaio* se fortificou

com um movimento de pesquisa que, concentrado no estado das realizações e problemas do drama na primeira metade do séc. XX, com a perspectiva mais próxima do drama no século anterior, estava em melhor posição de, em retrospectiva, teorizar a respeito da filosofia do trágico *vis-à-vis* a tradição da poética aristotélica e sua longa série de apropriações.

Tornar-se-ia necessário contextualizar, ou seja, epicizar novamente, para que o espectador pudesse se situar e entender ou estranhar com produtividade mínima, sob pena de ficar com um mero gênero de um teatro de costumes, uma peça de entretenimento, uma dramaturgia envernizada e para consumo fugaz. Ao mesmo tempo evento da sociedade e modismo (semi) culto ou *culinário*.

No drama moderno, em geral, o herói já não pode, ou não sabe, como agir tanto, restando o trágico na percepção regida por um ponto de vista que destaca a *impotência*. Não mais a elevação e a exaltação, mesmo que com destruição, de uma figuração de caráter que enfrenta até o fim, e independentemente das consequências, incluída as piores penas ou a pena de morte.

O indivíduo, pela ideologia do sujeito burguês, formalmente autônomo na psicologia do ego consciente e soberano, e na titularidade subjetiva de direitos, é psicologicamente enfraquecido, hesitante, mutilado ou dissimulado. Não reconhece, nem é reconhecido, pelo outro. Ao menos, não o é para além das convenções da aparência de normalidade social. Quebraram-se laços antes mais definidos como papel orgânico na comunidade. O desconforto tem de ser comunicado pelo drama ao espectador, que se espanta e incomoda.

O conceito moderno do trágico entra no terreno da incompletude, da deterioração, do fragmento e do desentendimento. O mundo é um problema, a personalidade também; divide-se, oscila, parte-se; a sociedade já não se reúne, é também dividida, há, como dominante, exploração econômica pela acumulação exponencial de capital, divisão de classes mais nítida com o assalariamento, opressão social, repressão e submissão.

O herói não encontra identidade, mas a ela não pode, em geral, renunciar, e tem de conviver com essa desintegração sem convicções ou assunção de suas ações de vida ou morte, ao lado do operativo exercício de uma etiqueta comportamental.

A tragédia cai para dentro da subjetividade e não há mais tradição aristocrática ou de referenciais idealizados ou potencializados enquanto *solenes* ou *elevados*. A corte, paulatinamente, podemos inferir, transforma-se nas classes médias e com pretensões de ilustração ou esclarecimento, em alguma fatia, crítico, mas em grande parte, conformista.

A morte já está no cotidiano, e o trágico se desloca, movido pela materialidade histórica da ascensão da promessa burguesa de liberdade, para o contraste prático com sua impossibilidade ou grande quebra de expectativa de universalismo de suas divisas de liberdade, igualdade, fraternidade, quando não a exclusão, indiferença, ou repressão do novo regime quanto à presença do povo, dos trabalhadores, do personagem figurante popular.

O drama já não cabe em si nem no presente; ele demanda, desarticulado do classicismo, novas poéticas que se concentram na especificidade de cada obra.

Outras são as soluções formais, que, agora, enfeixam, em grau tônico, a falta de solução, e indicam a complexificação do impasse entre personagens que encarnam a vida burguesa enquanto figurino e seus antagonistas, internos e externos, que se debatem no dilema de como se rebelar e escapar da morte em vida, insculpida impiedosa e insidiosamente como normalidade no progresso do capitalismo moderno, tendo disso mais ou menos consciência – esse o problema moderno com que os atuais poetas trágicos, ou sucedâneos, se

defrontam ao oferecer o drama em estado *desfigurado*.

O que não é de modo algum uma causalidade de quebra da poética, mas sim, deve-se, fundamentalmente, à historicidade material da nossa sociedade da vida administrada, uma sociedade de classes e que toma disso consciência histórica, teórica, prática. O capitalismo estende o manto mortuário embutido no rosto anônimo das multidões representadas num drama social que não “fecha”, e cujos senhores também se surpreendem enredados em papéis que, se lhe permitem a prosperidade do dinheiro, da propriedade, da posição de sociedade, entram em choque dissimulado, hipócrita, mas efetivo, com o novo mito da estabilidade da personalidade e de um ego privado, dono de si. Um ego entre a ilusão da soberba, o funcionalismo estéril, ou, dadas as próprias expectativas ideológicas de autonomia individual vindas com a revolução burguesa, o fracasso e toda sorte de heteronomias que impõem, ao cabo, e em geral, o conformismo ou a dissimulação que aprisiona e disseca quando pretende mostrar-se superior e em *performance* ou *desempenho de mercado*.

O *mercado* quase plenipotenciário desidrata o sujeito que erige em peça funcional ideológica como se autônomo, sujeito que passa mais a *função* que a *protagonista*.

Impossibilitado de aqui, neste espaço, ampliar o comentário mais detalhado sobre a erudita argumentação de Szondi, e sobretudo, incursionar, a respeito das próprias obras dramáticas por ele analisadas, saltarei para uma finalização que pretende pontuar um exercício sobre a possibilidade, provável, de uma transição do drama moderno, e alguma perspectiva contemporânea.

Resgatando um trecho imediato de continuidade à epígrafe que escolhi, prossegue Szondi, em sequência ao *desabamento* da reflexão concentrada diante do trágico:

Quando uma filosofia, como filosofia do trágico, torna-se mais do que o reconhecimento da dialética a que seus conceitos fundamentais se associam, quando tal filosofia não concebe mais a sua própria tragicidade, ela deixa de ser filosofia. Portanto, parece que a filosofia não é capaz de apreender o trágico – ou então que não existe o trágico. (SZONDI, 2004, p. 77)

Como ponto de chegada, talvez o principal, comentarei, muito inicialmente, e mais para efeito referencial, Brecht. Seu teatro dialético. Teatro materialista. O drama épico, assim tornado tanto por opção estética, como histórica. Numa poética chamada anti-aristotélica (!), deliberada e conscientemente dirigida à provocação e ao desconforto do espectador não mais como tal, mas como membro ativo e participante, pensante, não só do *espetáculo*, mas da vida real na sociedade de classes sob o capital modernizado e em processo exponencial de mundialização.

Como artista e militante contemporâneo da descoberta *científica* e divisora d'águas do conhecimento sobre a história, de que a sociedade não só é dividida, como sua dinâmica se dá pela luta de classes, independentemente do grau de materialidade da ideologia da normalidade capitalista, ou da ordem burguesa – ainda que com modificações que trouxeram progresso, mas com permanências de barbárie.

Da sentimentalidade ao conhecimento e ao distanciamento entre a ação dramática, há sua mediação de explicação, e com isso o envolvimento épico, isto é, a narração chamando à reflexão e à ação própria, pois o próprio drama aponta que a fábula, o mundo e seu próprio ser, além de históricos, são modificáveis pela ação humana embasada no conhecimento

científico e político.

Ele exige em seu *Pequeno organon para o teatro* que o olhar científico, ao qual teve de se submeter à natureza, se volte aos homens que a submeteram e cuja vida agora quem determina é sua exploração. O teatro deve retratar as relações entre os homens na época da dominação da natureza, mais precisamente: a “discórdia” dos homens por obra desse gigantesco empreendimento comum. E Brecht reconhece que isso implica a renúncia à forma dramática. Uma vez que se tornaram problemáticas as relações entre os homens, o próprio drama é posto em questão, já que sua forma as afirma como não problemáticas. Daí a tentativa brechtiana de contrapor à dramaturgia ‘aristotélica’, tanto teórica como praticamente, uma dramaturgia épica ‘não aristotélica’. (SZONDI, 2011, p. 115)

Entre outros sintomas, e é talvez adequado lembrar Freud, que dizia ser a psicanálise uma ciência, isto é, um conhecimento específico de diagnose, uma teoria da mente ou aparelho psíquico como meta-psicológico (portanto para além da suposta autonomia plena de direito do eu), e um método de transformação do sofrimento neurótico ciente de que *o ego não é senhor em sua própria casa*, com *O Capital*, Marx teria firmado o marco de que, uma vez conhecida em profundidade a dinâmica histórica do modo de produção capitalista, as contradições materiais econômicas entre forças de produção e relações de produção seriam fundamento até certo ponto ideologicamente oculto, mas real, da suposta ordem liberal contratada socialmente.

O campo da ética hegeliana definir-se-ia por mais do que um sujeito pensante, ainda que dialético. Não seria a consciência que determinaria o ser social, mas o inverso.

Nesses parâmetros, e seguindo o método da leitura concreta de obras, explicitou-se que o mundo não era um só, nem o trágico, eterno, nem a humanidade unificada.

O fato é que, o drama épico, conforme arte e teoria da arte em Brecht, indica colocar a ação dos homens em nova quadratura teórica e prática. Dada a conjuntura histórica das guerras mundiais e seus fenômenos conexos, da luta de classes e da primeira experiência de fôlego de uma revolução socialista/comunista, dos movimentos de libertação nacional-populares em países periféricos, da luta contra a pobreza, o horizonte de análise informado pressupunha *tomada de posição*, e foram muitos os choques na *poética* do drama, entendida nos dois sentidos.

A ideia encarnada de trágico assumiu dimensões desmistificadoras de uma causalidade de destino ou fatalística dos sofrimentos sociais ou da funcionalidade cotidiana.

Uma mudança no conhecimento, para concordar ou discordar, ou pensar dialeticamente, e também no modo de identificação se impôs: não era mais possível a indiferença, após a informação, sob pena de cumplicidade com uma ordem iníqua.

Daí o drama não está mais fora do mundo, o drama precisa explicar o mundo, para que a identificação não se paute mais por certa infantilização, ao mesmo tempo esterilizante (à crítica) e perigosa (pelo potencial de manipulação), do público imerso na passividade da vida burguesa e suas frustrações, nem pela saída sentimental e edificante da boa vontade, dedicação ao trabalho e ao acúmulo da prosperidade e de propriedade, por uma ética edificante e abstrata, por uma hipocrisia aliviada com a ajuda filantrópica aos *desfavorecidos*,

para ficar em exemplos de primeira hora.

Neste contexto, qual o domínio do diretor, qual é sua abrangência?

Grosso modo, por minhas deduções da leitura de Szondi e fruto de outras leituras que aqui não poderei detalhar, cabendo, é certo, o desdobramento destas já longas notas noutro trabalho, a transição representada por Brecht (parte importante numa cadeia evolutiva do drama moderno) poderia ser resumida num nível de mutação de um teatro para o qual o trágico desceu da filosofia para a *arena científica*.

A ação, não é mais corolário do herói, aliás, o próprio conceito tradicional de herói trágico entra em profunda questão. A epicidade se impõe como ideia de um mundo em conflagração, expressa ou implícita. Um mundo mais inteligível, em que a própria capacidade destrutiva é significativamente mais conhecida, bem como os possíveis antídotos, as possíveis e realizadas, em parte, mais ou menos fracassadas, ou exitosas, dialéticas de pôr em prática a transformação da sociedade e a universalização, real, dos direitos professados pela burguesia em seus diversos estandartes ideológicos.

Então, o herói teria mais ligação com o mito do indivíduo, e o homem e a mulher passam a saber, ou perceber, que são seres socialmente constituídos, e para maior complexidade, seres cuja consciência é, ao mesmo tempo, solução e limite. Solução, para a luta coletiva da liberdade efetiva na história social. Limite, com a escolha de uma vida egoísta (em mais de um sentido), portanto, apesar dos luxos, mercadorias e bibelôs, fadada ao aprisionamento funcional na *burocracia* e na *vida hierarquizada*, e esvaimento da personalidade pelo tédio e desintegração (por trás do esforço de fachada) diante do paradoxo de que o amor ao próximo, seja pelo ideário religioso em geral, seja pela alegada igualdade de direitos e liberdade para mercadejar, não tem consistência prática sem a ação correspondente, num mundo de tanta desgraça e ferocidade, explicáveis e não computáveis a uma natureza humana às vezes até chamada de trágica. O ressentimento ronda e se materializa como reação.

Ou seja, o próprio conceito de trágico entra em disputa. O herói, ou anti-herói, deve pôr em ato sua indignação. Os homens reais não são os mesmos, as ações imitadas não se tornam verossímeis a todos, não há fórmulas trágicas, os heróis caíram e não há mais divindades nem destino sobrenatural. O drama teria acabado? É simples, não há mais heróis. O herói é o homem, e ora não lhe é garantido o título nem muito menos a vitória. Ninguém virá lhe salvar. A nova ordem depende dele. Esta a sua pouca força, esta a sua grande fragilidade. Que fazer? A história não é só uma especulação, mas ela é concreta, demanda decisão. E não tem preferências sentimentais. Entender isso, sentir isso, e adotar uma postura de ação cabível é talvez o imperativo de uma nova dramática. O trágico se fez épico?

Já disse que não poderei me alongar em comentar mais a seminal obra de Szondi, mas em relação a esse brevíssimo ponto de chegada resumido em Brecht, não sem assinalar que há uma variada cadeia de dramaturgos traçando a transição que leva à epicização do drama e do trágico, e tem, como uma das principais prévias dessa mutação, o estreitamento e a passagem tendencial a uma condição estática na cena, levando a ação a diminuir, e a aumentar o enquadramento da situação, isto devido em sobremodo ao isolamento em regra da vida burguesa naturalizada. Este elemento, entre outros, e em vários dramaturgos, pode ser visto em detalhe na *Teoria do drama moderno*.

No entanto, gostaria de comentar uma linha vinda de Büchner. Especificamente de *A morte de Danton*, o último drama trágico constante na série de análises de Szondi, no *Ensaio*, sintomaticamente.

Já ali há a inserção de novos heróis ou personagens de primeiro plano. E secundariamente em protagonismo, mas representativa pelo volume da presença e vivacidade, a problemática da revolução, dos burgueses engajados, mas de trabalhadores, massas, populares, mesmo num processo revolucionário, o da revolução francesa, que teve, ao final do processo, a conquista do novo estado pela burguesia estabelecida, que passou a refrear o ânimo popular.

Outra peça de Büchner, com certeza, que antecipa essa estética, coloca ao centro, pioneiramente, um trabalhador, um soldado plebeu, é *Woyzeck*. Sobre a qual não me estenderei aqui, por motivo de espaço.

Já é perceptível o lançamento do sujeito contra o destino, ou a necessidade, ou o curso natural dos acontecimentos. Trata-se, segundo o comentário de Szondi, da *tragédia do revolucionário*.

Danton não é mártir. Tomba como vítima da revolução, que aniquila seu partidário, o qual, por sua vez, tenta impedi-la de se tornar tirânica. “A revolução, que a princípio foi destrutiva para poder trazer alívio, no final destrói porque não pode aliviar.” (SZONDI, 2004, p.133).

Danton é um revolucionário que defende a moderação no dispêndio da violência por eliminação física do adversário. Herói trágico, pois morre também para contrabalançar a execução de um grupo extremista, os radicais hebertistas; para não dar desconfiança ao povo, serve de expiação. Morre mais pela causa do adversário do que por sua própria.

“Não fomos nós que fizemos a revolução, mas ela que nos fez”. Nessa voz inscrita na peça, é que podemos já perceber o drama revolucionário, entre intenção e realidade; ação e situação levantando o problema da liberdade e seu método – encarnado na história.

Danton também é executado por seu comportamento e hábitos já exercidos e ao mesmo tempo projetados numa vida futura. Seu pecado, fazê-los no presente. A questão da finalidade da conquista revolucionária e sua promessa de felicidade, de uma vida social melhor e existencialmente aberta a um hedonismo mundano e de conteúdo libertário na prática – como contraponto aos conteúdos de repressão, mesmo no movimento de ruptura, desperta, sintomaticamente, o ressentimento (moralista) da massa popular, que ganha foros políticos, ao tachar Danton de *traidor*.

A cegueira do dogmatismo, independente de sinal ideológico, e o automatismo devorador da revolução, não quer dizer que a ela não assista razão em derrubar a ordem do antigo regime.

Danton não sucumbe apenas à revolução, mas à vida revolucionária que já conquistou. Ele permaneceu fiel à felicidade que não negaria a ninguém, não é um moralista, nem menos ainda seria um traidor político ou diplomático.

Além da tragédia na revolução, o homem Danton se torna vítima de si mesmo, pois tinha consciência da necessidade de mudança da ordem social, como suficiente tônus para viver a vida com valores revolucionados, antes mesmo da consumação.

Esta consciência, à qual não poderia renunciar, sob pena de tibieza consigo próprio e sua causa, é a mesma que vai lhe antecipar o vislumbre de que será morto por seus *correligionários*. Ele está adiante e não pode recuar, por isso já se sabe morto numa vida que já não podia exercer plenamente antes, nem pode fazê-lo, mesmo na revolução.

O esconderijo para tal dilema seria mesmo o túmulo, único que calaria sua memória, pois qualquer outro manteria vivo seu aguilhão, com o qual o combatente não poderia

conviver, tanto pela quebra de uma visão de vida já conquistada pessoalmente, quanto, com destaque, para a *culpa* também pelos assassinatos dos prisioneiros da nobreza e do clero, cometidos sob sua responsabilidade.

Nesse ponto, por não poder decidir por si próprio se sua ação foi justa ou injusta, Danton se pergunta: “O que é isso que, em nós, mente, fornicar, rouba e mata?” (*ib.*, p. 136).

Pergunta que será fundamental numa dialética da consciência, por trazer, aliada aos imperativos revolucionários em ato do *é preciso*, a materialidade verificada nos desdobramentos do drama moderno, indicando que a consciência não se exerce com a autonomia que, de modo histórico, e, podemos então visualizar, retrospectivo, procura alcançar em ideia ao se auto-representar dramaticamente.

Em imagem expressiva, Danton diz para Robespierre: a consciência é um macaco atormentado diante do espelho. Em face dessa *imprecisão fugidia* na captura do que é a consciência, Danton, herói revolucionário, tragicamente, foge à sua própria luta interna pois prefere que sejam seus assassinos os inimigos externos, ainda que partidários, e proclama: eles querem minha cabeça, que fiquem com ela.

Nessa *clareza* de perquirir a consciência, dela desconfiando, e com ciência do conhecimento, os sentimentos tradicionais familiares tornam-se estranhos a Danton, modulados pelo dramaturgo.

Para Szondi, é referencial a transposição de um aniquilamento salvador a uma salvação aniquiladora. Numa, morre o herói e fica a sucessão da tragédia, noutra, a vida retirada ao herói revolucionário permanece a manter pulsante o problema trágico-histórico.

A subjetividade autoconsciente e capaz de buscar a eticidade tida como geral é posta em radical problematização, numa espécie de sondagem avançada da psique como uma região incógnita, movediça e complexa. Diferentemente de Hamlet, Danton sabe, pensa conhecer a vida, toma decisões, mas chega à conclusão, após agir, que tanto vale permanecer no mundo ou dele se retirar.

Outra figuração forte é a de o que são cinquenta anos de vida senão o arranhar nas tampas das sepulturas?! A tragicidade de Danton não é ser levado à morte pelas contradições da vida, mas sim que a morte entra em contradição com sua vida no próprio território da vida. Um paradoxo e um problema novo no trágico já moderno: a morte aninhada na própria vida cotidiana e em sua consciência. Em oposição a Fedra, Hamlet ou Demétrio (heróis também analisados por Szondi), que têm de morrer para salvar a tragédia, Danton não o tem, pois morto já está. É uma vida que se experimenta sabendo-se morta. A guilhotina, nesse caso, já encontra um morto em combate na vida (e no conhecimento). “Sob a guilhotina o herói de Büchner vem a ser uma expressão intensificada de si mesmo: a morte de Danton é a vida de Danton.” (*Ib.*, p.139).

Resoluto, porém duplamente morto, já desde Büchner (por sua vez, morto aos 23 anos em 1837), com efeito, o drama trágico moderno conta o mundo, um mundo em violência revolucionária e/ou reacionária, uma ordem convulsa, mas em disputa ideológica por interesses materiais na manutenção/oposição dessa vida morta. Para acompanhar tal estado de coisas, o drama não é absoluto nem se dá só no presente; não respira mais tanto a trajetória do herói, mas sim o conhecimento de sua circunstância, de seu cerco e suas possibilidades, mais próxima dos homens comuns despertos ao andamento e aos acontecimentos da história. Homens impelidos a uma nova épica, apartados da longa duração da tragédia?

Mais duas linhas de desenvolvimento do trágico sob uma concepção crítica

A obra de Raymond Williams, *Tragédia moderna*, vem aqui, abordada *en passant*, permitir o desenvolvimento desse itinerário sobre o trágico que procurei comentar a respeito do estudo de Peter Szondi.

Entre alguns pontos importantes, Williams situa a tragédia moderna, colocando a palavra *trágico* como, se diferente do triste, também diferente do rito solene e de altos personagens *da sociedade*.

Guerra, choques, dizimações, ferocidade urbana, desemprego, pobreza, convulsões ou exclusões sociais são elementos atuais trágicos. A tragédia das classes trabalhadoras é outra quanto à das outras classes. A modernidade é vista como trágica em específico, pela secularização e pelo avanço no conhecimento. Entre o *acontecimento trágico* cotidiano, o *acidente*, o *sofrimento comum* e a *tragédia dramática tradicional* – há muitos matizes e ligações. O sentimento do trágico na estrutura de vida contemporânea estaria envolvido com uma nova radical mutação no drama?

Talvez a questão da localização do conteúdo ético na atualidade acidentada do século XX seja tanto introdução quanto conclusão momentânea e chamado à reflexão sobre o estado do drama e do trágico hoje.

Vejamos essa citação um tanto longa, mas bastante jungida ao percurso que fez o leitor(a) que até aqui chegou:

Mas o que é realmente significativo é a subsequente separação tanto do conteúdo ético quanto da ação humana de toda uma classe de sofrimento comum. Yeats, com o seu “se a guerra é necessária, ou necessária em nosso tempo e lugar”, pode ter sido simplesmente excêntrico, mas excluir da tragédia alguns tipos de sofrimento, com a justificativa de que esses são um “mero sofrimento”, é característico e significativo. Há a exclusão, já evidente na linguagem de Hegel, do sofrimento comum, o que, certamente, é vincular inconscientemente sofrimento significativo e nobreza (social). Mas há também a mais profunda exclusão, relacionada a essa primeira, de todo o sofrimento que é parte do nosso mundo social e político e das suas relações humanas reais. A verdadeira chave para a moderna separação entre tragédia e “mero sofrimento” é o ato de separar o controle ético e, mais criticamente, a ação humana, da nossa compreensão da vida política e social. (...) Os eventos que não são vistos como trágicos estão profundamente inseridos no padrão de nossa própria cultura: guerra, fome, trabalho, tráfico, política. Não ver conteúdo ético ou marca de ação humana em tais eventos, ou dizer que não podemos estabelecer um elo entre eles e um sentido geral, e especialmente em relação a sentidos permanentes e universais, é admitir uma estranha e específica falência, que nenhuma retórica sobre a tragédia pode, em última análise, encobrir. (WILLIAMS, 2002, p. 73)

Nessa disjuntiva entre compreensão da vida política e social, e a separação do *controle ético* é que vejo a ligação central que se estabelece entre a teorização do *Ensaio*, as análises de Büchner e Brecht, em particular.

O fio que une a epicização do drama trágico moderno parece guardar estreita relação com o avanço de novas situações e ações humanas nos séculos regidos pelo choque e pela repercussão das duas maiores revoluções da modernidade, bem como, simultaneamente, com a mudança qualitativa no conhecimento científico, e estético, do que, em boa parte, antes era estilizado como *determinismo*, idealismo ou transcendência.

A escala de sofrimentos e acidentes no século XX abalou definitivamente, ou por muito tempo, a concepção da lei ou da ordem que define quais desgraças são ou não significativas. Sempre houve, em grau a analisar caso a caso, a alienação dos males que afetaram parcelas da sociedade humana. E, nos reforça Williams, “A definição de tragédia como dependente da história de um homem de posição é justamente uma tal alienação: algumas mortes importavam mais do que outras, e a posição social era a verdadeira linha divisória – a morte de um escravo ou de um servidor não era mais do que incidental e certamente não era trágica.” (*Ib.*, p. 74)

Uma ironia notável da burguesia foi o surgimento e a consolidação do indivíduo, quando da passagem da esfera do príncipe ao cidadão. Quanto à *tragédia*, houve no gênero menos mudança da *estrutura de sentimento* do que transferência ou extensão da categoria trágica antiga a uma nova classe ascendente. No entanto, essa ampliação determinou *em tese* a concessão da experiência trágica a todos os homens, mas a sua natureza foi drasticamente limitada. Esse gênero estético advindo da posição social elevada, afina e exclui a abrangência, embora a ideologia burguesa supostamente teria ampliado o gênero humano civil. O drama burguês continua e acentua a captação de contradições entre o dito e o não dito, daí sua tônica na impotência e na entropia, quando não edulcorado.

Por outro lado, dos que anunciavam o estreitamento e as tentativas de perquirir formalmente sobre o paradeiro do herói trágico e sua capacidade de enfrentar o destino e o conflito que o aniquilará, com firmeza de postura, esse drama indicava, em negativo, a afirmação da ordem correspondente. “*Encontrar* significação é ser capaz de tragédia, mas, obviamente, foi mais fácil encontrar uma ausência de significação. Assim, por trás da fachada da ênfase na ordem, a essência da tragédia murchava.” (*Ibid.*, p. 76 – grifo do autor).

O ressurgimento renovado do teatro épico apontou para um horizonte, problemático, é verdade, de retomada de potência e significação, desta feita sob a égide de uma concepção, de um conhecimento e uma ação histórica cientes da possibilidade da superação da ordem capitalista. Resta ver, por coerência do método, o saldo da leitura concreta da ação dramática *não-aristotélica*, enfeixada aqui na obra brechtiana (mas com outras vertentes, como as chamadas *pós-dramáticas*, em direção diversa). Cabe análise desperta, até por essa pretensão, inédita em tal magnitude na longa tradição desde a poética da tragédia clássica grega.

A escolha dessa linhagem dialética, não mais idealista, superpõe a complexidade da transformação social democrática e universal também para os trabalhadores e marginalizados pela herança burguesa e da ordem prioritária ao mercado e, mais recentemente, às finanças especulativas *globalizadas*, não sem vislumbrar as vicissitudes da *tragédia do revolucionário*, em várias acepções, mas pensando concretamente que bem maiores são aquelas já vividas há séculos sob a ordem instável, destruidora, e cotidianamente mortífera do capitalismo realmente existente. Estaria Prometeu morto e comprado?

Permanência, caos e estabilização, realismo sóbrio e atualidade do trágico

Por fim, quero comentar a obra recente de Terry Eagleton – *Doce violência: a ideia do trágico*.

Muito poderia ser engendrado nesse comentário, mas quero me ater a um ou dois aspectos já abordados na *introdução* (pp. 11-21), que me parecem agregar questões instigantes a respeito da dialética do trágico, e de seu vínculo com as revoluções da modernidade e com o pensamento democrático e radical-crítico da metafísica ideológica burguesa.

Com um tom suavemente irônico, Eagleton diz constatar hoje a tragédia meio fora de moda. Guerreiros viris, virgens imoladas, fatalidade cósmica, aquiescência estoica fariam parte de uma zona de sugestionabilidade. A aristocracia, com seu tom solene e portentoso, não bate com cultura de massa, ou massificada, ou indústria cultural e seus sucedâneos, nem com a deriva culturalista. A tragédia passa ao largo do léxico pós-moderno. Para algumas feministas, ela é chauvinista: tem enamoramento demais pelo sacrifício, assemelha-se a histórias eruditas para garotos. Chegamos a ponto central: “Para a esquerda em geral, ela guarda uma desagradável aura de deuses, mitos e ritos de sangue, culpa metafísica e destino inexorável.” (EAGLETON, 2013, p. 11)

Alguns teóricos de esquerda, dos poucos que resolvem estudar a arte trágica, ou a arte da tragédia, essencializam a forma. Só que, em vez do modo afirmativo, o fazem em modo negativo, isto é, a região da tragédia, se universal, o é como perda.

O texto de Eagleton não é um estudo histórico da tragédia, é, antes, uma obra política, que separa a intervenção na conjuntura, do estudo objetivo da história, e vai argumentar no sentido de que também a tradição do trágico não se reduz a historicismos, venham de onde vierem, e mesmo a esquerda estaria enganada se pretende ter o monopólio da contextualização histórica.

Lembrando a citação de Benjamin, de que, no capitalismo a revolução não é um trem desgovernado, mas sim, um freio de arrumação, de emergência, o autor aduz que há certas mudanças que são desagradáveis e indesejáveis, e permanências e continuidades que devem ser afirmadas e admiradas. E complementa asseverando que é o capitalismo que é anárquico, extravagante, fora de controle, e é o socialismo que é moderado, pragmático e realista.

Ao contrário do que poderia supor o mudancista apressado, o polo do socialismo, de certo modo, prima pelo desejo de estabilização. Contra o reducionismo de certa esquerda historicista, há tempos combinados de mudança histórica, sulcos, entre conjuntura, longa duração e, zona intermediária, situação política. Há coisas que não se alteram, ou se alteram muito gradativamente. A maior parte de qualquer presente é feita de passado. História é em grande medida continuidade. Pelo seu complexo peso material, não pode ser constantemente remodelada. Por isso, é desejável um realismo sóbrio; o que não quer dizer, descrença política.

O choque súbito de conjunturas políticas, com deslocamentos drásticos no equilíbrio de forças políticas, é assunto privilegiado do materialismo. Como exemplo provocante, cita a queda do bloco soviético, quase do dia para a noite, com mínimo de violência.

Um materialismo genuíno, contudo, estará atento a estruturas permanentes da nossa generidade, nosso ser genérico, em oposição a um relativismo historicista ou ao idealismo. Para certo esquerdismo, há que se considerar a fundo a longa duração, pois senão, a parelha contingência/essencialismo corre o risco de ser idealismo inesperado. Verdade é que há algo que não muda, ou muda muito lentamente, e isso não é necessariamente ruim.

A tragédia envolve-se com o embate acalorado das conjunturas históricas, mas, visto que há aspectos do sofrimento que estão também arraigados em nosso ser genérico, ela

também presta atenção a esses fatos mais naturais, mais materiais da natureza humana.

Amor, envelhecimento, doenças, medo da própria morte, sofrimento pela morte dos outros, brevidade e fragilidade da existência humana, contraste entre essa fragilidade genérica e a aparente eternidade do cosmos, são traços recorrentes das culturas humanas, independentemente de quais e quantas maneiras possam ser representados.

Todos morreremos, e isso não é conspiração de classes dominantes, mas sim um destino do corpo. Biologicamente, o ser humano pouco mudou. Nem os sentimentos e representações mais próximos dessa realidade, também pouco mudaram. E, dentre essas considerações, o autor cita a propósito a tragédia de Filoctetes. Toda política precisa estar ancorada na genericidade das fragilidades humanas, ainda que para mudá-las, e não apenas lamentá-las.

A tragédia pode ser, entre outras coisas, uma conciliação simbólica com nossa finitude e fragilidade, sem a qual qualquer projeto político pode soçobrar; mas essa fragilidade é também fonte de poder, já que está onde algumas de nossas necessidades se estabelecem. (*ib.*, p. 19)

Aqui cabe interligar a possibilidade e o problema dessa *conciliação* também com os traços mais *pulsionais*, contidos na pergunta de Danton sobre o que em nós se agita pelo sexo, pela agressividade (incluída a autodestrutiva) e até o assassinato, pelo roubo e pela mentira, ou seja, interditos da violência sob a capa civilizatória.

A tragédia vai de encontro à ortodoxia da esquerda cultural, pois permite a leitura incômoda e, ao mesmo tempo, requisitada para a ação consequente, de que mais nos submetemos do que empreendemos, que temos pouco espaço para manobras. Reconhecer isso, é lado positivo de uma crença mistificadora no destino. Somente reconhecendo as restrições é que podemos agir. Em vez de fatalismo ou pessimismo, realismo sóbrio como base segura única para política ou ética efetivas. Isso é uma forma de visitar a *verdade universal*: o peso da história e não só o do presente – por eminência, dramático.

A tragédia perturba parte da esquerda cultural por sua profundidade desconcertantemente portentosa, o que, surpreendentemente, constitui antídoto, ou seria antítese, a uma agitação praticista de superfície.

Eagleton, ilustrativamente, lança o exemplo da religião em comparativo com a tragédia. É de ressaltar a facilidade com que certos setores descartam ou desprezam a permanência da instituição religiosa em muitas comunidades humanas, como fato histórico e fator materialmente cultural.

Se causou danos e consagrou a pilhagem e canonizou a injustiça, atacou a liberdade humana e protegeu ricos e poderosos, também há ideias e práticas teológicas que podem ser politicamente esclarecedoras.

Vamos explorá-las. É nesse diapasão que o autor conduz a analogia com a tragédia e sua filosofia da história, demarcando que a esquerda, sem dúvida, não demanda um discurso metafísico idealista, mas não cabe interditar a visão teórica por ato de vontade, é recomendável – ainda mais na tendência da permanência em longa duração – alargá-la.

Para a minha finalidade aqui, repito as palavras do autor, sobre o que pretende o estudo da *doce violência do trágico*: não tem de ser descartado ou aceitado, mas assimilado e atualizado, com respeito à permanência ainda que intelectualmente passível de superação de

uma condição trágica, porém, se há fragilidades nessa abordagem, a tese é a de que elas são, justamente, históricas, e, portanto, não facilmente contornáveis.

É preciso, então, ter como índice da ação na experiência uma teoria não fatalista, nem presunçosa ou apressada.

Conclusão?

Dessa forma, o pensamento sobre o *trágico* confirma e atualiza seu potencial de *desabamento* ao tentar, tal qual Ícaro, a aproximação à ideia, organizada na história, da tragédia; quando já vivemos a possibilidade teórica de sua superação, para muitos já tida como convicção, vemos que sua atração permanece, e se dobra sobre si, e esse *centro de atratividade*, sem ser eterno, não é necessariamente contingente. Merece o estudo da ação concreta encerrada no drama.

Nesse intervalo finito, o esforço do leitor esteticamente interessado no drama trágico, situa a queda ou o movimento e a variação do herói na história, bem como refina seu realismo sóbrio na política, e no considerar da ação, tanto quanto possibilitem suas forças que lhe movem e a *fortuna* que lhe encontrou em seu próprio *drama*, um drama dos seus.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- EAGLETON, Terry. *Doce Violência – a ideia do trágico*. Trad.: Alzira Allegro. São Paulo: Unesp, 2013.
- SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad.: Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- _____. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad.: Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Trad.: Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

OBRAS CONSULTADAS

- ALTHUSSER, Louis. *Sobre Brecht e Marx* (1968). Disponível em: <<http://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista>> Acesso em: 26 set.2015
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Ed. e trad.: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- COSTA, Iná Camargo. *Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética*. São Paulo: Expressão Popular/Nankin Editorial, 2012.
- GUINSBURG, J. e KOUDELA, Ingrid Dormien (org., trad., apres.). *Büchner: na pena e na cena*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Trad.: André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês*. Trad.: Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ARTE HUMANISTA, PROJETO NACIONAL-POPULAR E A TRAGÉDIA ARGENTINA NO FILME *SUR* DE FERNANDO PINO SOLANAS E ASTOR PIAZZOLLA¹

*HUMANIST ART, NATIONAL-POPULAR PROJECT AND THE
TRAGEDY ARGENTINA IN THE FILM SUR OF FERNANDO
PINO SOLANAS AND ASTOR PIAZZOLLA*

Antonio Rago Filho*

RESUMO: Nosso intento visa a esboçar a tragicidade das composições que formam uma série tanguera, de Troilo a Piazzolla, que plasmam o retorno atropelado pela tragédia, o volver machucado, dolorido, sangrado. Sem abandonar a história do tango, em parceria com o cineasta Fernando Solanas, criador do filme *Sur*, Troilo e Piazzolla amplificam nossa capacidade de sentir, de sofrer e tomar posição diante dos atos desumanos e cruéis engendrados pelo genocídio da ditadura militar argentina. *Sur* (1988) é um drama entecido pelos dilaceramentos de um casal de trabalhadores impingido pela autocracia burguesa bonapartista, que transfigurou por inteiro a vida de uma nação. Como enfatiza Pino Solanas, volver ao Sul é reencontro com a vida, com o amor, com a sua própria história, com a tentativa de resgatar a realização de indivíduos emancipados num novo mundo. Se não libertos do capital, ao menos livres dos grilhões de uma ditadura genocida. As canções “Sur”, “María”, “Garúa”, de Homero Manzi, Cátulo Castillo, Enrique Cadícamo, musicadas por Aníbal Troilo e a composição “Vuelvo al Sur” de Solanas e Piazzolla, ancoram a narrativa-fílmica e dão expressividade aos dramas cotidianos. O cinema militante de Solanas evoca os exílios, os dilaceramentos, os tormentos, os desaparecimentos e desfazimentos que não se apagam, o exílio interior, as separações amorosas, mas também os reencontros afetivos que nos fazem recobrar o sentido de uma nova forma de vida. No duelo contra o aniquilamento promovido por meio dos tormentos de um terrorismo de Estado, a vida transtornada acena com a renovação. A vida contra a morte.

Palavras-chave: *Sur* de Solanas; Astor Piazzolla; Aníbal Troilo; exílios; reencontros.

ABSTRACT: Our purpose is to outline the tragic character of the compositions that form the tango series, from Troilo to Piazzolla, which mold the return knocked down

¹ Este trabalho nasceu de uma comunicação intitulada “Con alma y vida: as canções de Astor Piazzolla e Anibal Troilo no filme *Sur* de Fernando Pino Solanas”, apresentada no VIII Congresso da IASPM-AL, em Lima, Peru, no ano de 2008.

* Professor titular Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Faculdade de Ciências Sociais da PUC/SP, Departamento de História. E-mail: depaularago@uol.com.br

by tragedy, the coming back bruised, painful, bleeding. Without setting aside the history of tango, and in partnership with the filmmaker Fernando Solanas, creator of the movie *Sur*, Troilo and Piazzolla enlarge our capacity of feeling, suffering and assuming an attitude in face of the inhumane and atrocious acts that form the genocide engendered by the Argentinean military dictatorship. *Sur* (1988) is a drama intertwined by the dilacerations of a couple of workers, under the constraint of the Bonapartist bourgeoisie autocracy, which has transformed the whole life of a nation. As Pino Solanas emphasizes, the return to the South is the rediscovery of life, of love, of the self-history, of the attempt to rescue the accomplishment as emancipated individuals in a new world. If not freed from the capital, at least liberated from the chains of a genocide dictatorship. The songs “Sur”, “Maria”, “Garua”, by Homero Manzi, Cátulo Castillo, Enrique Cadícamo, set to music by Anibal Troilo, and the composition “Vuelvo Al Sur”, by Solanas and Piazzolla, anchor the movie plot and provide expressiveness to everyday dramas. Solanas’ militant filming evokes exiles, afflictions, torments, missing people, unlikes that won’t vanish, the interior exile, separation of lovers, but also affective re-encounters that allow us to recover the meaning of a new life. In the duel against extinction, promoted by the torments of a State terrorism, the transformed life beckons with renovation. Life in duel with Death.

Keywords: *Sur* by Solanas; Astor Piazzolla; Aníbal Troilo; exiles; re-encounters.

A arte humanista teve um de seus esplendores no renascimento. Não havia a separação e autonomia dos fazeres arquitetônicos, poéticos, musicais, intelectuais, práticos. O “filósofo” e o “artista” como conhecemos no mundo atual era estranho ao homem e mulher renascentista. Era-lhe mais comum o *artífice*. O homem como construtor de si. Indivíduo multiverso, dinâmico, autoproducente, que concentrava porções de engenheiro, arquiteto, matemático, físico, músico, pintor e filósofo. Expressando as potencialidades humanas sem os preconceitos hierárquicos da desigualdade social, atento às transformações que marcaram seu tempo com a revolução técnica que se processava, Tommaso Campanella em sua utópica *Cidade do sol* descreveu uma situação com traços delicados e densamente humanos.

Ninguém considera baixaza o servir à mesa, na cozinha ou em outro lugar, mas chamam-no aprender. (...) Donde quem é incumbido de algum ofício fá-lo como coisa honradíssima, e não mantém escravos, porque bastam a si mesmos, e até excedem. (...) E quem mais artes aprende, e melhor as faz, é tido em maior nobreza. Daí riem de nós que aos artífices chamamos ignóbeis, e dizemos nobres aqueles que na arte aprendem e ficam ociosos. (CAMPANELLA apud ROSSI, 1989, p.89).

Lukács, em suas reflexões sobre a especificidade do fenômeno estético, reconheceu o realismo como uma forma de conhecimento histórico e o *dever ser* apropriado ao sentido humano, na medida em que explicitava os destinos humano-societários, mas que se diferenciava da apreensão científica. O caráter mimético da obra de arte reside na reprodução particular de determinações extraídas das tramas de ações, da práxis efetiva de indivíduos vivos e atuantes que se apresentam num quadro de tensões e contradições típicas do evoluir da sociedade burguesa. Ao descrever a função do realismo fantástico – comparando romances como os de Cervantes e de Rabelais, obras que nasciam marginadas pela visão utópica do novo emergente e a comparação satírica entre o velho mundo que se esboroava e o aríete do novo ideal humanista que se colocava contra a degradação do homem e da mulher –, o filósofo húngaro ressaltou que

Os grandes princípios ideológicos e sociais da época são percebidos e representados pelo romancista de modo realista; realistas são os tipos representados, que, por meio da heterogênea variedade das aventuras, são conduzidos pelo artista a verdadeiras ações, a uma verdadeira manifestação de sua essência; realista é o modo da representação, o desenho preciso dos pormenores necessários na sua ligação orgânica com as grandes forças sociais, cuja luta se manifesta nesses pormenores. (LUKÁCS, 1999, p. 101)

Lukács sabia que, no renascimento, aonde as forças produtivas estavam aflorando e o mundo reificado não tinha invadido todos os poros da sociedade, o elemento fantástico carregava forte potencial de revolucionamento social. No entanto, com a consolidação do sociometabolismo do capital com seu imanente desenvolvimento desigual e combinado, em especial na periferia do sistema, no *Sur* simbolicamente representado, forma social subalterna e explorada pela burguesia associada e o imperialismo,

A impotência prática do homem para dominar interiormente o mundo cada vez mais fetichizado da sociedade capitalista conduz à tentativa de encontrar para a subjetividade humana um ponto de apoio dentro de si própria, criando para ela um universo particular da vida interior, não reificado e ‘independente’. (...) A base ideológica dessa dissolução da forma é o deslocamento relativista das contradições reais da vida para o ‘coração do poeta’. (LUKÁCS, 1999, p. 105)

Na revolta dos artistas sul-americanos, desde o *Cine Liberación*, a arte realista se faz necessária na medida em que o humanismo é o seu verdadeiro conteúdo. Quando amargou as dilacerações do exílio, o cineasta Fernando Ezequiel Solanas, de saída, imaginou filmar a história contida em “Adiós Nonino”, a bela música de Astor Piazzolla feita sob o impacto e dor da perda de seu pai, Vicente Piazzolla, pessoa decisiva nos rumos que o destino reservava ao músico. Esta ideia, todavia, não vingou. Podemos imaginar que a própria vida de Astor Piazzolla tornar-se-ia ela própria enredo para ser transposto à tela. Basta pensar em sua vida, quando os pais se aventuraram na América do Norte, habitando nos bairros pobres do Harlem, seu problema físico, os enfrentamentos das gangues de rua, as suas aptidões iniciais, a vivência cultural dos imigrantes que para lá iam, no convívio com negros, irlandeses, judeus, italianos, incluindo mafiosos, e que acreditavam sair da miséria costumeira. Uma criança que cresce em outro país, sem se dar conta dos mundos contrapostos que são o de habitar uma sociedade do grande capital e que exerce à força o domínio imperialista sobre outros povos.

No filme *Sur* de Fernando Solanas e Astor Piazzolla, o realismo faz jorrar os destinos de um casal de operários, com seus conflitos num cotidiano minado, ceifado e controlado pela autocracia bonapartista do grande capital em Argentina (1976-1983), nele, o autor põe como narrador um homem consciente de todos os atos e movimentos do terrorismo oficial, um operário que foi assassinado e considerado “desaparecido” pela própria ditadura. O narrador, um morto- desaparecido, é a consciência histórica, que tem preservada a sua memória, mas que dispõe também do conhecimento de vários acontecimentos para se sobrepor a memória dos vencedores, e, com isso, destrinçar a realidade, enxergar de vários ângulos e, de forma lúcida e cômica, aquietar os espíritos que não sabem mais o que devem esperar.

Fernando Solanas, além do cinema, também é apaixonado pela música. Desde criança se educou para ser concertista, tendo, inclusive, composto algumas músicas de seus próprios filmes. Intenta extrair da cultura argentina o que julga essencial, como “o senso de humor, do fantástico e do irreal”. Dispõe que seu

amor pela canção popular sempre foi profundo, pois eu a vejo como o espelho mais autêntico da alma do povo. O cinema nunca soube aproveitá-la ao máximo. Basta pensar em Roberto Goyeneche, um dos melhores intérpretes do tango argentino, personagem que ninguém nunca tinha ousado colocar diante de uma câmera! *Sur*, em síntese, recupera a alma popular argentina, bem presente nos tangos e nos velhos cafés das periferias. E um conceito que deve ser ressaltado, visto que vivemos num país ‘hegemoneizado’ pelos modelos estrangeiros.²

² Recorde-se que “Vuelvo al Sur” é um tema desdobrado por Solanas a partir de uma composição de Piazzolla. Ver PIAZZOLLA *in* Portrait, 2005.

(SOLANAS, 1993, p.63).

No exílio parisiense nasce *Tangos – el exilio de Gardel*, um filme que denota seu esforço em resistir ativamente às interdições, acusações e tormentos impostos pela ditadura militar argentina³. Com o fim dos anos de chumbo (1973-1983), Solanas em seu regresso do exílio, filma *Sur* com a direção musical de Astor Piazzolla, tematizando a crueldade dos militares com relação a um casal operário, seus familiares e amigos. Desse modo, Solanas é levado a

abordar o exílio tanto no estrangeiro quanto no interior com uma sensibilidade não disfarçada pelas pessoas simples. (...) *Sur* coloca no primeiro plano homens e mulheres de condição modesta, vítimas da repressão. Resistentes obscuros do movimento operário, reatualizando assim o engajamento de Solanas com uma cultura nacional e popular. (PARANAGUÁ, 1991, p. 86)

Desde fins da década de sessenta do século passado, Solanas e Getino com *Cine Liberación* produziram e disseminavam com debates o filme *La hora de los hornos*:

De fato o que mostrávamos era insólito: pessoas torturadas ou fugidas por milagre de fuzilamentos clandestinos, imagens da repressão que jamais ninguém vira. Tínhamos percorrido a Argentina toda, filmando até mesmo o grupo indígena dos Matacos. A segunda parte era dirigida aos próprios protagonistas da obra, às pessoas comuns. *La hora de los hornos* devia ajudá-las a participar, de modo ativo, dos acontecimentos de nosso país naqueles duros anos de luta contra a ditadura militar do general Onganía⁴. (SOLANAS, 1993, p. 38-39)

Com a consolidação da Junta Militar de Jorge Rafael Videla, Hector Orlando Agosti e Emilio Eduardo Massera, a ditadura do grande capital intenta confrontar o movimento operário em fase ascensional⁵. O “Processo de Reorganização Nacional”, como era denominado o novo regime, transformar-se-á num terrorismo de Estado, num governo genocida:

A ‘Reorganização’ consistiu, em primeiro lugar, na eliminação de uma parte da

³ Posteriormente, em 1991, já instalado em sua cidade portenha, Solanas é alvejado por vários tiros pela corja das classes possuidoras, os representantes da “máfia econômica”, tão bem denunciados em *Memoria del Saqueo* (2003).

⁴ Para Solanas e Getino, “A expansão imperialista e a dependência dos países periféricos desembocariam no ‘cosmopolitismo cultural’. A cultura torna-se bilíngüe, pois esposa modelos de pensamento importados pelas classes subordinadas aos influxos do exterior. Neste caso, ‘a colonização pedagógica toma como eficácia o lugar da política colonial’, como é dito em *La hora de los hornos*. O intelectual descolonizado será necessariamente nacionalista, ao menos em um primeiro momento.” (PARANAGUÁ, 1991, p.81)

⁵ Segundo CASTILLO, 2006, p.51: “Como es sabido, el golpe dirigió sus fuerzas contra la clase obrera inmediatamente, rodeando los militares con tanques las principales fábricas y deteniendo a centenares de delegados combativos. La burguesía sabía que debía golpear en el momento en que las clases medias abonaban los pedidos de “orden” y donde la clase trabajadora todavía no había completado su proceso de superación de la dirección peronista. Bajo la influencia negativa de la estrategia guerrillera, y ante las oscilaciones de las organizaciones que se reclamaban del trotskismo que le impidieron ofrecer una alternativa de mayor envergadura, la vanguardia obrera llegó a estos procesos sin que hubiesen terminado de madurar ni los organismos a través de los cuales ejercer su hegemonía ni la dirección política capaz de conducirla a la victoria. Evitar esta maduración era también para la burguesía una cuestión vital para poder pasar a la contraofensiva”.

população do país. Mais de um milhão optou pelo exílio, fugindo das diversas formas de repressão e da miséria. O Centro de Estudos Legais e Sociais calculou, em 1983, em 2,5 milhões o número de argentinos vivendo no exterior (10% da população de 1976). A contra-revolução resolveu a crise eliminando forças produtivas ‘excedentes’ (as pessoas). (COGGIOLA & BILSKY, 1999, p. 151)

Há que registrar que

la Argentina vivió entre 1969 y 1976 un verdadero proceso revolucionario, no reductible a la acción de las organizaciones guerrilleras, que tuvo a la clase obrera como principal protagonista. Una clase que pese a la derrota sufrida con el golpe siguió resistiendo en la clandestinidad y fue posiblemente el principal factor de erosión del poder militar, ya en crisis aguda antes de que la derrota militar en la guerra de Malvinas provocase su derrumbe”. (CASTILLO, 2006, p. 51)

Pondo em xeque as suas direções burocráticas, movimentando-se contra a própria plataforma político-social da dominação peronista,

Además, en el curso de este proceso, y esto es una cuestión de gran importancia, cobraron fuerza las llamadas “coordinadoras interfabriles”, con fuerza particular en el Gran Buenos Aires, que organizaron las primeras movilizaciones y constituyeron formas embrionarias de un ‘poder dual’ de los trabajadores, en cierto sentido comparables, aunque de menor envergadura, que lo que fueron los “cordones industriales” en el Chile previo al golpe pinochetista. (CASTILHO, 2006, p. 51)

Por essa razão a ação do terror bonapartista se dirige aos sindicatos. Desde o assassinato de lideranças sindicais expressivas, as intervenções nos sindicatos mais significativos, a tática da incriminação “por corrupção” e mesmo a legislação ajustada a essa repressão.

As restrições legais impostas desde abril de 1976 às atividades sindicais foram quase absolutas: suspensão temporária de tudo que não fosse administrar e participar da assistência social; proibição de assembleias, greves, negociações coletivas; e abolição da Lei de Associações Profissionais. Para o setor público, promulgou-se uma lei de disponibilidade que foi utilizada basicamente contra militantes políticos e sindicais. Em setembro, foi acrescentada a Lei 21.400 de Segurança Industrial, com penas de prisão por instigar ou participar de medidas de força. (NOVARO & PALERMO, 2007, p. 271)

Esta história do reencontro em *Sur* se passa no momento em que Argentina, assim como os países que saíram de regimes militares, transita para uma difícil e nebulosa “distensão democrática”, uma “transição transada”, juntando os estilhaçamentos humanos que a barbárie da autocracia burguesa produziu. Solanas refigura com maestria esse momento, o fim da política de genocídio. Enquadra seus personagens numa longa noite, uma única noite,

daí os tons cinzentos, azulados, com a luz dos postes a refletir as brumas de um fim de guerra, mais de 30.000 desaparecidos e mortos, e o início de um novo tempo, imprevisível por certo, mesclando imagens da alegria dos jovens e crianças em suas manifestações livres nas ruas, o contentamento manifesto com o entoar do lema “vai acabar, vai acabar, a ditadura militar”!

Os papéis picados da festa, muros pichados e faixas com a inscrição dos desejos pela liberdade, mas nas sombrias noites, (com a ausência de seus entes queridos, o filme denota a tristeza dos bairros em sua vida noturna) as névoas que se movimentam a traduzir o estrago, a destruição, as mutilações, vidas perdidas. Em seu escrito “Metáforas”, María Paulinelli decifra a presença permanente dos papéis picados que povoam as ruas, os bairros, as esquinas de *Sur*:

Los papeles son mensajes: expresan ideas, referencian acontecimientos, vehiculizan sentimientos, explican ideologías... Es así que su presencia metaforiza la libertad en la enunciación. Por eso su presencia en las calles, en el suelo, en la atmosfera toda, como una confirmación de un nuevo momento histórico, del regreso del país de la oscuridad a la luz. Pero también metaforiza la desaparición de la censura y la represión. Esa censura que aparece ironizada en la escena de la biblioteca con la absurda y ridícula calificación con que unas voces van calificando los distintos textos. Esa censura que posibilitó la quema y desaparición de una buena parte de la cultura argentina. (PAULINELLI, 2006)

Sur tem múltiplos significados. O título da canção de Troilo e Manzi *Sur* traduz os dramas vividos nos bairros. Mas *Sur* se multiplica nos Cafés, nos bares, nas esquinas, nas periferias. De acordo com Paulinelli, *Sur*

Es el espacio donde se anota la historia, mejor, las historias que se cuentan. (...) *Sur* es el espacio desde donde se escribe la historia de una libertad, de una asunción de la humanidad, de esa síntesis que nos reenvia a esa ‘unidad primordial’. Por eso ubica desde la misma referenciación inicial del film – su nombre – en ese espacio que es sinónimo de lucha y resistencia, pero también de deseos conquistados, que es afirmación y por lo tanto diferenciación. Es uno y no los otros. Es el sur, y no es el norte. El tiempo de la Historia es el de los pueblos de América, pero también es el espacio, parece decir Solanas. (PAULINELLI, 2006, p.95)

O enredo de *Sur* é, aparentemente, muito simples. Um operário de um Frigorífico, prisioneiro político, sem consciência de classe, sem formação revolucionária, sai da penitenciária de Devoto, após conhecer o martírio da tortura, anos de privação, da prostração e impotência humana calcada na barbárie do capital. Todavia, o retorno ao lar será um repassar de sua vida e de seus próprios dramas. É a jornada de uma só noite. Uma fria e longa noite! A bruma e a névoa em seu movimento e que tomam conta de todas as praças, ruas e esquinas. Garúa!

A narrativa que acompanha os tortuosos golpes da vida de um casal operário, Floreal e Rosí, tem como nóculo o desfazimento e dilaceramento deste matrimônio, não por uma crise amorosa ou desavenças cotidianas, mas com a perseguição e prisão de Floreal, um

indivíduo que não se vinculava a nenhum grupo de esquerda, todavia, com o desaparecimento e morte de companheiros de fábrica, em especial de “El Negro”, toma partido, revoltando-se contra seus patrões e capatazes. O medo, a opressão, a tortura, o terror permanente se impõem, como um rio de sangue a preencher todos os poros da vida cotidiana. Floreal passa, assim, a ter de conviver com o “divertimento” dos torturadores nas infindáveis horas de tormentos físicos e psicológicos, ameaças de execuções, transferências de presídios (do presídio de Devoto à Patagônia) e o desaparecimento daqueles que formavam um contingente numeroso dos “inimigos internos”.

É a viagem de retorno:

Ese viaje que está representado en el paso de la oscuridad a la luz, de la noche al día, de los sueños y la memoria a la realidad cotidiana. Por eso los recursos que Solanas emplea para representar esta ambivalencia de imaginación y realidad, de pasado y presente. La niebla, los papeles, el humo marcan esa irrealidad de la memoria, acompañados por planos fijos. Los planos secuencian enmarcan la representación del presente en esa referencia al barrio. (PAULINELLI, 2006, p. 95)

De modo fantástico, posto em liberdade, guiado pela memória de “El Negro”, Floreal aflora seus desejos. Temeroso ante o reencontro com Rosi, ao mesmo tempo em que sua paixão se intensifica. A imagem de Rosi é permanente. Como ela lidou com seus desejos reprimidos? Porém, outro fantasma o espera. Uma moto com seu motor ensurdecedor o acompanha. É Roberto, o mesmo companheiro operário que lhe propiciou escapar do cerco dos policiais, dos capatazes e dos proprietários do Frigorífico, o amigo que se tornou íntimo de Rosi.

A narrativa feita pelo companheiro-desaparecido do Frigorífico, apelidado de “El Negro”, é a consciência do processo vivido, a memória da barbárie que despedaçou vidas já fragmentadas pelo capital atrofado, que controla o metabolismo social por inteiro, que se manifesta nas condições materiais de vida, que impõe sua vigilância nos bairros dispersos. Cotidiano travejado pelo tacão da ditadura militar (1976-1983), cerceado pelo toque de recolher, por tanques que passam a vigiar as ruas, megafones que amplificam as vozes da ordem e da repressão, provocando sobressaltos diários e medo a partilharem com os familiares, com os vizinhos, com os mais próximos. O companheiro desaparecido do Frigorífico, o narrador-morto, “El Negro”, chega a revelar que não possuía muita intimidade com Floreal, mas que por causa de sua digna atitude de revoltar-se contra a situação imposta por mãos e cérebros criminosos, conquistou-lhe admiração. A solidariedade humana germina nesse turbilhão social, está presente com a consciência operária desperta, mas também nos bairros e nas famílias que saem em busca dos seus, passando a se indignar, contrapor, resistir, a aspirar à liberdade, contra as ações desumanas da autocracia burguesa bonapartista, ancorada nos empresários, militares e na igreja.

O cineasta *Pino Solanas* constrói esta tragédia argentina – comum às várias ditaduras do cone sul – centrada no reencontro de Floreal e Rosi. O despedaçamento advindo da separação do casal e do convívio com seu filho, uma criança ainda, é, de outra parte, entoado nos tangos de Aníbal Troilo, o Pichuco, e Astor Piazzolla. É o encontro de dois “monstros” da história do tango. Tangos que contam histórias de desencontros e de encontros. Todavia,

são canções que dão expressividade sonora ao drama vivido, por meio de imagens.

Tal como uma peça teatral, Solanas articula seu filme em quatro partes⁶. A primeira intitulada “La mesa de los sueños”; a segunda, “La búsqueda”; a terceira, “Amar y nada más” e a quarta, “Morir cansa”. Não à toa nas entradas dos “movimentos musicais”, um quadro ilustra a história com a imagem de Aníbal Troilo. Músicos se encontram na esquina do Bar Sur a tocarem a música de “Pichuco”, Aníbal Troilo.

O filme abre-se com o tango Sur, um dos mais bonitos da década de 40, escrito por Anibal Troilo – o ‘Duke Ellington argentino’ – e Homero Manzi, um grande poeta: ‘Sur, paredón y después’ – dizem os primeiros versos – ‘ya nunca volverán como volvieron aquellos anos’, ou seja, a história de um homem que volta ao bairro onde viveu na juventude, lembrando o amor perdido. A obra encerra-se com outro tango, escrito por Piazzolla e eu: ‘Vuelvo al Sur como se vuelve siempre al amor’ – canta-se – ‘con el deseo, con el temor’. Desejamos e, ao mesmo tempo, tememos as coisas do passado. (SOLANAS, 1993, p. 61)

Está que claro que as significações de *Sur*, vão ganhando conteúdos concretos vários a cada movimento da tragédia. É o *Sur* em sua luta contra o norte imperialista. É o *Sur* simbolizando a classe operária argentina, o sul periférico contra o norte dos proprietários, mas também *Sur* simboliza todos os povos latino-americanos, cujos anseios e sonhos são continuamente reprimidos e abandonados em favor da expropriação e o endividamento crescente de suas economias subordinadas ao capital metropolitano.

Sur começa no bairro. Na vida noturna em volta de uma mesa, a mesa dos sonhos, com a luz a revelar os movimentos das névoas, brumas que saem da sangria, dos sofrimentos, dos tormentos, das mutilações, dos extermínios praticados pelo terrorismo oficial. *Sur* começa com o barulho da festa, com a comemoração popular pelo fim do regime militar. Floreal sai da prisão. Os minutos que o colocaram lado a lado com Rosí se constituem na reconstituição da tragédia vivida. Tragédia que não é só sua, mas que envolve a substância social. A canção *Sur*, de Pichuco, é entoada por seu pai. Um velho cantor de tangos, preso ao passado, à bebida e a presença feminina. O ator que faz a personagem, um não-ator, nada mais é do que Goyeneche, o Polaco, um dos principais cantores da história do tango. Floreal contorna o quarteirão, adentra no bairro operário, casas modestas, espreita a janela onde presume está sua amada. Rosí presente que ele está a rondar o seu casebre. Casas de um bairro operário, germinadas, onde as histórias individuais são refletidas nos espelhos, nas vidraças, nos quintais. O enlace amoroso é antevisto através das vidraças da janela.

O tango *Sur* estreado em 1948, composto por Aníbal Troilo e Homero Manzi intensificam a dor e os infortúnios da separação e do regresso. Os bairros marginais que ainda sofrem com as inundações e a nostalgia que invade a alma por uma paixão desvanecida:

SUR

⁶ Segundo Paranaguá, “Todos os seus filmes são estruturados sob a forma de movimentos musicais: três partes, que por sua vez se subdividem em *La hora de los hornos*; três movimentos em *Los hijos de Fierro* (‘A partida’, ‘O deserto’, ‘A volta’) quatro movimentos em *Tangos*, da mesma forma que em *Sur*. *El exilio de Gardel* propõe, além do mais, um tipo de composição, a *Tanguedia*, que se baseia tanto na comédia quanto no drama, na música e no recitativo. Solanas, desta forma, mostra abertamente todo o interesse que tem em relação à ópera, como síntese de diversas linguagens.” (PARANAGUÁ, 1991, p.85-86)

[...] San Juan y Boedo antiguo y todo el cielo;
 Pompeya y más allá la inundación;
 Tu melena de novia en el recuerdo
 Y tu nombre flotando en el adiós.
 La esquina de herrero, barro y pampa,
 Tu casa, tu vereda y el zanjón
 Y un perfume de yuyos y de alfalfa
 Que me llena de nuevo el corazón

Sur,
 Paredón y después,
 Sur,
 Una luz de almacén...
 Ya nunca me verás como me vieras
 Recostado en la vidriera
 Y esperándote...
 Ya nunca alumbraré con las estrellas
 Nuestra marcha sin querellas
 Por las noches de Pompeya...
 Las calles y la luna suburbana
 Y mi amor y tu ventana
 Todo ha muerto... Ya lo sé.

San Juan y Boedo antiguo, cielo perdido,
 Pompeya y, al llegar al terraplén,
 Tus veinte años temblando de cariño
 Bajo el beso que entonces te robé...
 Nostalgias de las cosas que han pasado,
 Arena que la vida se llevó,
 Pesadumbre de barrios que han cambiado
 Y amargura del sueño que murió.

O mundo do trabalho é também uma parte do *Sur*. O cotidiano de Floreal, dos amigos, Roberto, o operário de origem francesa e técnico em refrigeração, de “El Negro”, do “Peregrino”, indivíduos que fazem parte da força de trabalho que faz o abate, sangra, mutila e impulsiona a produção de carne. A carne bovina, produto argentino por excelência, parte alimentar da cultura gastronômica de Argentina, é o produto que extraído da natureza pelo trabalho humano, transforma-se em valores de troca a ser consumido, devorado e realizado como valor, como capital⁷. No frigorífico, há a junção de fatores do campo e da cidade. O gado no cercado enfileirado para o abate. Os pedaços de carne a perfilarem na refrigeração como peças suspensas e em movimento. Trabalhadores que são obrigados a conviverem com o martírio animal. No processo de trabalho, processo no qual à capacitação subjetiva se agregam as

⁷ O trabalho alienado responde pela separação das condições objetivas do trabalho (natureza, meios de produção, riqueza) das capacidades subjetivas dos indivíduos vivos e atuantes. Como a criação de riqueza é criação de nossa riqueza genérica, possibilidade de nossa própria potencialização pelas forças produtivas criadas e pela apropriação da riqueza genérica, os produtores diretos se vêem como que invertidos, estranhos ante o mundo que eles próprios produzem.

condições objetivas do trabalho – os meios de produção, as ferramentas, as pinças, as alças –, que resultam sempre no produto do trabalho, materialização da forma subjetiva, os trabalhadores sujam-se com o sangue animal; esquartejam corpos em pedaços sublimes: os *chorizos*, os *lomos*, etc., transportam com esteiras mecânicas, resfriam os valores de uso a graus insuportáveis para o ser humano. Em suma, trabalho dilacerante, mas que levados à esfera da troca, ao mercado, tornam-se objetos de fascínio e satisfação popular. Alimentam parte da população e, ao mesmo tempo, engordam os bolsos dos proprietários.

O morto-vivo, “El Negro”, é um trabalhador identificado por sua militância que é seqüestrado, pelos órgãos de segurança, por agentes dos órgãos de repressão. O morto-vivo é roubado, surrado, humilhado e fuzilado. Renasce para voltar à cena. Ainda que *Morir cansa!* Ainda que a sua missão se dê por cumprida! Pode a vida conter o aniquilamento de indivíduos como forma rotineira?

Recorde-se a crítica de Lukács ao fenômeno da burocratização. Quando o burocratismo reina cessa-se a indignação, a rebeldia; em seu lugar se dissemina o medo, o pavor, a insegurança, a angústia, o terror na vida cotidiana. Haja vista que “a espontaneidade trasmuda-se em burocratismo de acordo com um processo que não é mais do que a intensificação extrema do hábito, que é o efeito conservador, socialmente estabilizante, da própria espontaneidade” (LUKÁCS, 1968, p.129).

Nesse realismo fantástico, o morto-vivo é a autoconsciência do processo de desfiguração da vida cotidiana. É a autoconsciência dos desaparecidos. Retoma o fio da meada. Devolve-nos as subtrações, a fuzilaria e ocultamento dos cadáveres. Repõe o tombamento dos resistentes e corajosos. Sabe das tramas secretas, de quem é quem, de que lado gerais e empresários estão a combater! De que lado os operários, jovens e velhos nacionalistas estão a batalhar! Retira dos escombros as motivações inumanas, denuncia a barbárie, os tormentos, os atos recheados de vandalismo. Ele acompanha o regresso de Floreal – a viagem de volta! Aonde está o companheiro que trabalhava lado a lado, que jogava futebol e se divertiam... Aliás, diga-se de passagem, foi o motivo da rebeldia de Floreal. Diante do sumiço do colega de trabalho, Floreal se indigna diante de tal assombro. Floreal acusa a complacência dos patrões, dos capatazes, dos gestores do capital que se transmutam em agentes dos órgãos de repressão. Agora, em sua postura intransigente, Floreal se põe do lado do *Sul*. Da resistência, da tomada de posição, Floreal passa do soerguimento moral ao combate prático. Basta! Ainda que não pertença a nenhuma organização revolucionária! Tem a consciência *humanista* dos feitos da autocracia burguesa bonapartista. Em sua viagem de regresso, da cela a sua casa, uma longa marcha se porá. *El Negro*, o morto-vivo acompanha *pari passu* os movimentos de Floreal. Em suas lembranças, em suas hesitações, em sua andança pelos bairros portenhos, em seu caminhar por Buenos Aires. O inevitável reencontro com sua amada Rosí, com seu filho e sua família. Todavia, é um reencontro posto à prova. Os desfazimentos não podem ser esquecidos, as traições, as frustrações, as dores, os constrangimentos, fazem parte da breve separação que durou uma eternidade: o tempo da ditadura militar, os anos entre 1976 e 1983.

Uma das figuras mais expressivas do filme de Solanas é Emílio Ortiz. Velho combatente nacionalista que transborda valores como generosidade, coragem e dignidade. O *Proyecto Sur*, utopia nacional-popular, não se apresenta *para além do capital*, acalentada ao longo de sua vida, agora é despedaçada por completo pela política econômica da autocracia burguesa, dadas às necessidades do capitalismo monopolista subordinado ao imperialismo

norte-americano, a intensa exploração da força de trabalho nacional e o mando bonapartista repressivo descomunal.

Por esse motivo, Solanas enaltece

aqueles que sempre souberam dizer – Não!”. Uma vez que Solanas quando “evoca um passado de lutas e sonha com uma nação reconciliada em Sur, prefere se reportar a uma das últimas utopias intelectuais, aquela encarnada pelo FORJA, misturando radicais autênticos (do velho partido fundado por Yrigoyen) e os precursores do peronismo. Uma das personagens de Sur, entre os mais destacados, veio do além-túmulo trazer suas verdades essenciais e proclama seu desgosto com o sectarismo, uma doença mortal na Argentina. (PARANAGUÁ, 1991, p. 84)

Não à toa, a letra de “Sur” é do *forjista* Homero Manzi. Desde o golpe militar de setembro de 1930, com o degredo de Hipólito Yrigoyen confinado na ilha de Martín García, um grupo de jovens amplificam o legado do “caudillo”. Dissidentes da Unión Cívica Radical – UCR, entre eles, Homero Manzi, empenharam-se no combate ao imperialismo e seus parceiros locais. Estes intelectuais, entre os quais figuravam: Homero Manzione⁸, Luis Dellepiane, Martín Irigoyen, Arturo Jauretche, Ernesto Laclau e Jorge Luis Borges, lançam o movimento nacionalista FORJA – *Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina* -, com sua consigna: “Somos una Argentina colonial, queremos ser una *Argentina libre*”. Em sua ata inaugural, os *forjistas* defendiam a soberania popular, a emancipação nacional, “(...) para la realización de los fines emancipadores de la Revolución Americana, contra las oligarquías como agentes de los imperialismos en su penetración económica, política y cultural, que se oponen al total cumplimiento de los destinos de América” (SALAS, 2007, p. 161).

Homero Manzi escreveu sua “Milonga de FORJA”:

*Forjista que está de guardia,
Si te preguntan, contesta,
Que estás de guardia en la noche
Esperando que amanezca...
(...) Está velando la noche
en que Argentina despierta:
mañana cuando haya sol
será libre nuestra America.*

Solanas enaltece os *viejos* dirigentes nacionalistas. Nos termos do cineasta:

Na sequência de *La mesa de los sueños* (A mesa dos sonhos) assistimos às vicissitudes dos quatro idosos, que dedicaram a vida inteira à criação de uma nova Argentina. Reúnem-se para falar dos malogros e das traições por que passaram. Aqui prevalece o elemento poético. Encontramos o velho escritor que trabalhou sua vida toda num projeto democrático e popular (o Proyecto Sur); o velho militar enxotado do exército; o cantor de tango constantemente bêbado

⁸ Homero Manzi é a firma artística de Homero Nicolas Manzione (1907-1951)

(representado pelo magistral Polaco) – pai de Rosí – e, enfim, o velho dirigente sindical, pai de Floreal. Através destes quatro personagens pretendi resgatar a dignidade e a nobreza da resistência popular argentina, como no caso do líder sindical que sempre soube dizer não; a ele dedico a Milonga do tartamudo, por seu defeito de balbuciar durante os discursos públicos, provocando assim a hilaridade dos trabalhadores. Mas há também quem — como Emilio — prefere morrer combatendo em sua pobre trincheira a ter que se entregar à patrulha da polícia que veio prendê-lo⁹. (SOLANAS, 1993, p. 62).

Grife-se que essa cena da resistência de Emilio e sua nobre esposa é de uma força magistral, que faz tremer os telespectadores. É o momento da *catarsis*, da “decantação” da alma, das transformações recíprocas, incluindo, os fruidores da obra humanista. O velho nacionalista pede a esposa que se esconda e ele com arma em punho espera o arrombamento de sua própria casa pelos terroristas e “gorilas”.

Os efeitos da separação se apresentam no largo espectro da vida cotidiana. Após o corte brutal, resta a Rosí sair à procura de Floreal. Após a ação de Emilio Ortiz em encontrar um refúgio para Floreal, num velho galpão a simbolizar o abandono pelos “entreguistas” do *Proyecto Sur*. Dia após dia, Rosí visita a Associação dos familiares dos desaparecidos, dos seqüestrados, recorre a advogados, padres influentes e a rotineira peregrinação aos quartéis. Rosí e Roberto se deparam sempre com negativas. Os militares com seu sórdido humor vão responder: “será que ele não fugiu do país, não terá outra?”

Aqueles que estavam tão próximos, agora são obrigados a pensar se é possível retomar uma vida posta em frangalhos. Roberto se despede escrevendo uma carta a Rosí: “O que o unia à cidade, ficou inatingível. É hora de partir. Adeus. Nada é mais estranho do que o amor; nada pode explica-lo!” *El Negro* ainda tenta persuadir Floreal, tenta derrubar o sentimento de traição que o persegue na longa noite. Em novo plano, faz Floreal enxergar que Roberto – precisamente o companheiro de fábrica que provocou sua separação de Rosí mesmo trancafiado nos porões da ditadura – o considerava um amigo especial. A sua palavra de ordem brandida em todos os cantos – “Hay que resistir!” – reconhecer o mundo da barbárie, não permitir mais o silêncio. É a memória da luta dos trabalhadores que está em jogo. Como diria Hebe de Bonafini: “É a memória do futuro!” que está em jogo. Pois, não se trata de mera denúncia, mas sim de superar o sociometabolismo que fabrica e nutre novas dilacerações humanas, como o sofrimento, a tormenta, a tortura, a prisão, o exílio, a humilhação, a fome, a solidão, o extermínio...

Por isso, o filme começa com Floreal colado à janela do quarto de Rosí, à sua espera... Produto de sua imaginação, mas que se converte em realidade! Assim, como o filme termina com o “Te quiero”, com a felicidade radiante, alegre e expansiva do reencontro com a mulher, o filho, a família, os amigos, enfim, reencontro com a vida.

Em suma, valendo-me dos próprios termos de Fernando *Pino* Solanas, a obra de arte *Sur*, composta de quatro partes, na forma teatral, “representa o exílio interno, com a volta do ausente e do prisioneiro político, bem como a volta de um povo à democracia e o retorno da luz do dia, após a noite da ditadura. Como acontece muito nesses casos, afloram as ilusões e as esperanças – que alimentam a fantasia e o desejo – mesmo que sempre acabe prevalecendo

⁹ A cena é memorável, pois, liderados pelo sindicalista gago (pai de Floreal), os trabalhadores ocuparam o Frigorífico e soltaram o gado pelas ruas.

o duro embate com a realidade, que raramente corresponde às nossas expectativas. Voltam à tona fantasmas e conflitos. Decidi trabalhar sobre estas situações-limites, apostando no magma das reflexões e das lembranças de um homem. Para compreender *Sur*, é preciso saber enxergar aquelas ruas solitárias ao sul de Buenos Aires”. Por outra parte, frisa Solanas,

Sur também aborda o tema do desejo, entendido em seu sentido mais amplo, como energia que estimula a criatividade da vida, e não apenas como um fato erótico. Rosí discute longamente a respeito disso com Emilio, o escritor. ‘Todos os amores fazem-nos crescer’ – afirma ele –, ‘embora muitas vezes nos façam sofrer. Todos os amores são necessários’. (SOLANAS, 1993, p. 62)

Permitam-me, nessa finalização, uma digressão teórica. Lukács levou às últimas consequências a defesa da arte humanista, pois, repisava que

Nas grandes obras de arte os homens revivem o presente e o passado da humanidade, a perspectiva de seu desenvolvimento futuro, mas não os revivem como fatos exteriores, cujo conhecimento pode ser mais ou menos importante, e sim como algo essencial para a própria vida, como momento importante para apropriar existência individual (deles, homens).¹⁰ (LUKÁCS apud KONDER, 1967, p. 150)

Se Hegel insistiu que a arte moderna se afastava das experiências vitais de homens e mulheres na sociedade burguesa, Marx, de sua parte, denunciou o caráter hostil da produção capitalista no que tange à elevação poética da vida. As formas da alienação e do estranhamento engendradas por esta forma de organização sócio-produtiva, que inverte as criações humanas com a lógica de uma sociabilidade coisificada, no entanto, ao revés da concepção hegeliana acerca da impotência da arte, Marx sustenta que as obras de arte, para não sucumbirem às necessidades do capital, deveriam descoisificar a crosta fenomênica e, dessa maneira, atingir a essência concreta da vida. A superação da relação coisificada, nessa forma social regida pelo valor, não pode ser capturada pela imediatidade aparential do cotidiano mercantilizado, só seria possível como expressão humanista. Marshall Berman empreendeu séria crítica ao mundo do capital e suas formas de dominação, que bloqueiam o livre desenvolvimento dos indivíduos:

Todos conhecem a vertigem e o terror de um mundo no qual ‘tudo o que é sólido desmancha no ar’. Ser moderno é viver uma vida de paradoxo e contradição. É sentir-se fortalecido pelas imensas organizações burocráticas que detêm o poder de controlar e freqüentemente destruir comunidades, valores, vidas; e ainda sentir-se compelido a enfrentar essas forças, a lutar para mudar o seu mundo transformando-o em nosso mundo. É ser ao mesmo tempo revolucionário e conservador: aberto a novas possibilidades de experiência e aventura, aterrorizado pelo abismo niilista ao qual tantas das aventuras modernas conduzem, na

¹⁰ Konder sintetiza esta posição estética: “A arte faz com que revivamos as experiências de todas as épocas e nos reconhecamos imediatamente eles. Através da arte, participamos de novas relações humanas, vemo-nos envolvidos em novas situações humanas que nos solicitam reações de tipo especial.” (KONDER, 1967, p. 150).

expectativa de criar e conservar algo real, ainda quando tudo em volta se desfaz. Dir-se-ia que para ser inteiramente moderno é preciso ser antimoderno: desde os tempos de Marx e Dostoievski até o nosso próprio tempo, tem sido impossível agarrar e envolver as potencialidades do mundo moderno sem abominação e luta contra algumas das suas realidades mais palpáveis. (BERMAN, 2003, p.12)

Todavia, se nos parece tranqüilo analisarmos os conteúdos das palavras poéticas, das representações teatrais, do cinema e da literatura, o que dizer da música? As rigorosas reflexões ontológicas de Ibaney Chasin sobre a problemática do *mélos falto* interrogam sobre a abstratividade da música sem a palavra, a sua incapacidade de mimetizar os dramas humanos puramente pelos sons sem os conteúdos materiais que nascem da vida social, que exprimam a pulsação anímica enraizada na interatividade humano-societária. Seguindo a orientação lukácsiana, segundo a qual a mímese dos sentimentos reside no centro da esfera musical, reconhece o influxo determinante do externo sobre a subjetividade dos indivíduos histórico-concretos. Sendo assim,

a música precisa da poesia porquanto a existência e curso da interioridade demanda e envolve ineludivelmente uma ambiência humana e situacional, as quais a poesia conforma e provê. Nesse sentido, sem o poema, sem a palavra, inexistente para a sonoridade, rigorosamente, homem, alma, ação, isto é, um sopro propulsante e arrimador à configuração da melodia – do interno. (...) Dito concisamente, música – mélos – sem poesia é sonoridade que se torna fugidia porquanto interioridade humana sem mundo; interioridade, concretamente, que não pode se pôr e repor afora da vida objetiva, vida que a engendra e propulsa.¹¹ (CHASIN, 2004, p.115)

Daí a importância da música nos filmes de Solanas. De certo modo, ele esclarece sua posição estética realista quando assegura que “Os elementos criativos se sobrepõem, amiúde, dialeticamente. No que me diz respeito, as imagens é que me inspiram as situações dramáticas”. Pensa sempre em como combater a barbárie do capital. Forma inumana que não permite o livre desenvolvimento de todos os indivíduos. Na medida em que sua reprodução metabólica se dá sob a forma da alienação e do estranhamento, bloqueando a plenificação dos indivíduos concretos na regência de seu próprio mundo.

O tema central de *Sur*, como vimos, é o regresso. Uma noite projetada na tela em duas horas. Longa noite que parece interminável. A retomada da vida destruída pela ditadura militar. Floreal desde sua saída da cela do presídio se interroga: Rosí o espera como dantes? Rosí, da mesma maneira, em seu quarto, espreita pela janela à espera dele. Será que Floreal a tomará pelos braços novamente? A vida cotidiana de ambos foi revirada, suas singularidades perderam qualquer autonomia; não por outro motivo do que a perseguição e prisão dos companheiros de trabalho, mas em seu caso: a detenção de Floreal pela ditadura

¹¹Ibaney Chasin aponta para a natureza dessa dimensão ontológica da música: “Ocorre que o *mélos* desvela também, *posturas, perspectivas* desta subjetividade anímica que instaura, isto é, dispõe a interioridade num sentido mais totalizante. *Mélos* que assim procede não determinado ou conduzido por fatores extrínsecos a si: mas porque as paixões e sentimentos que a melodia engendra contém em si, intrinsecamente, *posições, tendências* da subjetividade – ou seu *caráter*”. (CHASIN, 2004, p. 118-119)

militar. A primeira cena na qual Rosí aparece em trajes íntimos, revelam e fazem transbordar os desejos reprimidos. A necessidade vital da fruição amorosa, o reencontro desejado nas sombras das prisões, dos ambientes mal-cheirosos, dilacerarou corpos que labutam e almejam (ao menos) a construção humana. Nos termos do autor: “*Sur* es la historia de un regreso. *Sur* nos habla del reencuentro y de la amistad. Es el triunfo de la vida sobre la muerte, del amor sobre el rencor, de la libertad sobre la opresión, del deseo sobre el temor.”

Aqueles que estavam separados pela fratura bonapartista, agora são obrigados a pensar se é possível retomar uma vida posta em frangalhos. O filme termina como começou, com o sonho de Floreal a mirar sua bela Rosí. Com seu humor, Solanas faz “El Negro” se despedir, pois o filme está prestes a se encerrar. E apressa o reencontro ao som de “Vuelvo AL Sur” de Solanas e Piazzolla. O filme termina com a esperança – “Te quiero” –, com a felicidade radiante e expansiva do reencontro com a família, com o filho, com a mulher, enfim, reencontro com a vida.

Por esta razão, tanto a obra “Sur” de Aníbal Troilo e “Retorno al Sur” de Piazzolla mimetizam dramas humanos. Se em “Sur” refigura o retorno malsucedido, pois encontra uma sorte de acontecimentos que já não mais permitem ser repostos, “Vuelvo al Sur”, mesmo em sua forma contida, canta os afetos expandidos:

Vuelvo al Sur (1988)

Vuelvo al sur
 Como se vuelve siempre al amor
 Vuelvo a vos
 Con mi deseo, con mi temor
 Llego del sur
 Como un destino del corazón
 Soy del sur
 Como los aires del bandoneón
 Sueño el sur
 Inmensa luna, cielo al revés
 Busco el sur
 El tiempo abierto y su después
 Quiero el sur
 Su buena gente, su dignidad
 Siento el sur
 Como tu cuerpo en la intimidad
 Vuelvo al sur
 Llego al sur
 Te quiero

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZZI, María Susana & COLLIER, Simon. *Astor Piazzolla: su vida e su música*. Buenos Aires: Editorial El Ateneo, 2002.

- BERÚ, Mauricio. “Cinema, Astor Piazzolla e a Polifonia da cidade de Buenos Aires”. In: RAGO FILHO, A. *Projeto História* n.º 32. Polifonia e Latinidade. São Paulo: Educ, 2006.
- BENEDETTI, Héctor Ángel. *Las Mejores Letras de Tango*. 2.ª Ed. Buenos Aires: Planeta, 2002.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. 19.ª Reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CASTILLO, Christian. “Apreciaciones acerca de um ‘Quarto relato’ sobre o processo revolucionário dos setenta”. In: *Projeto história*. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História. V. 33. São Paulo: PUC, ago. / dez. 2006.
- CHASIN, Ibaney. “A forma-sonata beethoviana. O drama musical iluminista”. *Revista Ensaio Ad Hominem*. Tomo II – música e literatura. São Paulo: Estudos e Edições Ad Hominem, 1999.
- CESAROTTO, Oscar Angel. *Tango Malandro*. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- COGGIOLA, O. & BILSKY, E. *História do Movimento Operário Argentino*. São Paulo: Xamá, 1999.
- DELLASOPPA, Emilio. *Ao inimigo, nem justiça*. São Paulo: Hucitec/Departamento de Ciência Política, USP, 1998.
- DEVOTO, Fernando J. & BORIS F.. *Brasil e Argentina*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- FERRER, Horacio. *El Tango: su historia y evolución*. B. Aires: Peña Lillo, 1999.
- GILIO, María Ester. *Aníbal Troilo – Pichuco: conversaciones*. Buenos Aires: Perfil Libros, 1998.
- GORIN, Natalio. *Astor Piazzolla – a manera de memorias*. Libros Perfil, 1998.
- HEGEL, G. W. F.. *O Belo na Arte – curso de estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- KONDER, Leandro. *Os Marxistas e Arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- KURI, Carlos. *Piazzolla – la música límite*. Buenos Aires: Corregidor, 1997.
- LUKÁCS, G. “O romance como epopeia burguesa”. In: *Música e Literatura*. Ensaio Ad Hominem, tomo 2. Tradução Letizia Zini Antunes. Santo André/SP: Estudos e Edições Ad Hominem, 1999.
- MAMMI, Lorenzo *et alli*. Três canções de Tom Jobim. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- MEDAGLIA, Júlio. *Música Impopular*. 2.ª Ed. São Paulo: Global, 2003.
- NOVARO, Marcos e PALERMO, Vicente. *A ditadura militar na Argentina. 1976-1983*. São Paulo: Edusp, 2007.
- PARANAGUÁ, Paulo A.. “Solanas”. In: *Nossa América*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, novembro-dezembro de 1991.
- PAULINELLI, Maria (org.), *Cine y Dictadura*. Córdoba: ComunicArte editorial, 2006.
- PIAZZOLLA, Diana. *Astor*. Buenos Aires: Emecé, 1987.
- ROSSI, Paolo. *Os filósofos e as máquinas*. Tradução de Federico Carotti. São Paulo, Companhia das Letras, 1989
- SALAS, Horacio. *Homero Manzi y su Tiempo*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 2007.
- SIOLANAS, F. Pino. *Entrevista a Amir Labaki & Mario J. Cereghino*. São Paulo: Iluminuras, 1993.
- YANAKIEW, M. & CARMO, M. *Mitos, manias e milongas*. São Paulo: Planeta, 2005.

CD

- PIAZZOLLA, Astor. *Astor Piazzolla – Sur*. Warner Music Brasil, 1998.

PIAZZOLLA, Astor. *Libertango*. Milão: Éditions Milan Music, 1997.

VELOSO, Caetano. *Fina Estampa*. Polygram do Brasil. Maio-Junho, 1994.

DVD

PIAZZOLLA, Astor. *Astor Piazzolla in Portait*. Londres: Opus Arte, 2005.

SITE

SOLANAS. “Carta a los Espectadores”. In: www.pinosolanas.com/sur_info.htm

A AMIZADE ROMPIDA: LUKÁCS E BALÁZS

L'AMICIZIA SPEZZATA: LUKÁCS E BALÁZS

Antonino Infranca*

RESUMO: Este artigo aborda aspectos históricos, estéticos e biográficos da amizade entre o escritor Béla Balázs e o filósofo György Lukács. Amigos na juventude, foram posteriormente se distanciando intelectual, política, estética e pessoalmente, até chegarem a uma efetiva ruptura. O artigo tem como ponto de partida as fábulas escritas por Balázs sobre a amizade e, retomando a correspondência entre os dois amigos, bem como a polêmica em torno do artigo “O escritor e o crítico”, de Lukács, publicado na revista *Literaturni Kritik*, em Moscou no ano de 1939, reconstitui a história da ruptura entre o escritor e o crítico, tornando visíveis as concepções de mundo de cada um e os princípios éticos que uniram e separaram os caminhos dos dois intelectuais húngaros.

Palavras-chave: amizade; ruptura; Balázs; Lukács.

RIASSUNTO: Questo articolo tratta aspetti storici, estetici e biografici dell'amicizia tra lo scrittore Béla Balázs ed il filosofo György Lukács. Amici nella giovinezza, si allontanarono progressivamente dal punto di vista intellettuale, politico, estetico e personale, fino a una rottura definitiva. L'articolo prende come punto di partenza le favole scritte da Balázs sull'amicizia e, riprendendo la corrispondenza tra i due amici così come la controversia riguardo all'articolo “Lo scrittore e il critico”, di Lukács, pubblicato nella rivista *Literaturni Kritik*, a Mosca, nel 1939, ripercorre la storia della scissione tra lo scrittore e il critico, facendo vedere le visioni del mondo di ognuno ed i principi etici che unirono e separarono i percorsi dei due intellettuali ungheresi.

Parole chiave: amicizia; rottura; Balázs; Lukács.

* Filósofo italiano, PhD pela Accademia Ungherese delle Scienze. Autor e tradutor de diversos ensaios e livros sobre Lukács, Bloch, Gentile, Gramsci, Croce, Kerény e Heidegger, entre eles Trabalho, indivíduo, história. O conceito de trabalho em Lukács (Boitempo, 2014). E-mail: toni.infranca@gmail.com. Este texto foi escrito originalmente em italiano e traduzido para o português por Ana Laura dos Reis Corrêa.

Em uma de suas “Fábulas chinesas”, intitulada *Os fumadores de ópio*¹, Balázs narra a história de dois amigos surdos-mudos, que, encontrada uma bolsa contendo ouro, compram ópio e se drogam. De tal modo alcançam o reino dos sonhos. Ao fim de sua viagem no imaginário, os dois amigos terão alcançado o objetivo mais alto de sua existência: confundirem-se um no outro. Uma outra “fábula chinesa” revela, mais que a anterior, a importância que Balázs conferia à amizade. A fábula, significativamente, tem por título *Os amigos*² e narra, precisamente, a trágica história de uma amizade e de dois amigos: um é obrigado a matar o outro, espancando-o até a morte, para libertá-lo da possessão de um demônio. O assassinado aceitará o suplício que, aliás, em sua dramática brutalidade, legitimará o valor da amizade. Exatamente o suplício infligido ao amigo e a consequente condenação à morte, imposta pelo assassino, têm como consequência o fato de que “os dois amigos alcançaram a imortalidade e tornaram-se deuses. Mais tarde escreveram juntos o volumoso tratado sobre o significado da amizade. Nas noites de primavera são vistos frequentemente a cavalgar sobre o dorso de um boi do Himalaia. Levam nas mãos o grosso livro da amizade”.

Quando Balázs escreveu essas duas fábulas, em 1922, é provável que tenha inconscientemente tentado exorcizar o temor da ruptura com Lukács, com o qual havia compartilhado momentos importantes da sua formação intelectual³. Quando reescreveu essas fábulas, em 1948, não apenas a temida ruptura havia se concretizado, como a sua própria existência chegava ao fim. No ano anterior, ocorreu a última relação formal entre os dois: um breve bilhete de parabéns de Lukács pelo 40º aniversário do início da carreira de escritor do amigo de juventude. A ruptura remonta ao inverno de 1939-1940, quando ambos se encontravam em Moscou durante o período da emigração. Antes de tudo, é preciso esclarecer que, dos dois, foi Balázs quem foi influenciado intelectualmente pelo amigo, uma vez que não podemos falar de uma influência de Balázs sobre Lukács, exceto em questões de ordem puramente pessoal, que voltarão à memória de ambos exatamente no momento da ruptura. A influência de Lukács sobre Balázs é seguramente documentável; da leitura da troca de correspondências nas quais se consuma a ruptura entre os dois, nota-se que essa influência foi muito além dos limites do que foi apresentado pela crítica.

No início da sua carreira intelectual, nos primeiros anos do século, Balázs não recebeu por parte da cultura húngara uma boa acolhida. A indiferença de Balázs em relação ao populismo e ao positivismo imperante, juntamente à matriz hebraica de sua cultura, o distanciavam dos círculos da cultura húngara e o aproximavam, ao contrário, de Lukács. Lukács foi uma das pouquíssimas vozes que se levantaram em defesa de Balázs⁴ e de sua

1 B. Balázs, *Il libro delle meraviglie* (O livro das maravilhas), tr. it. M. D'Alessandro, Roma, 1984, pp. 30-33. O volume foi escrito primeiramente em alemão, em 1922, e depois reescrito em húngaro pelo mesmo autor em 1948.

2 Id., pp. 66-74.

³ Em 1918 Lukács publicou um ensaio dedicado a uma coletânea de fábulas publicada por Balázs. Neste ensaio desenvolveu uma detalhada análise da fábula, mas depois, nas últimas páginas, recordando que o motivo principal do seu ensaio era a coletânea do amigo, concluiu que a sua análise não era completamente aplicável às fábulas de Balázs porque estas não eram fábulas “puras” (Cfr. G. Lukács, “Bela Balázs: sette fiabe”, cit., p. 130). A meu ver, trata-se de um primeiro sinal de uma tomada de distância da produção literária do amigo, que não cabia mais nos seus esquemas teóricos.

⁴ Refiro-me aos ensaios de Lukács dos anos entre 1909 e 1918, entre os quais: Jegyzetek Szeipál Margitról (“Observações sobre Margit Szepál”), Doktor Szepál Margit, A vándor énekel (Balázs Béla Kőüeményei) (“O peregrino canta / As poesias de Béla Balázs”), Balázs Béla: Misztériumok (“Béla Balázs: Mistérios”), Balázs Béla: Az utolsó nap (“Béla Balázs: o último dia”), Tristan hajóján (Megjegyzések Balázs Béla új verseiről) (“O barco de Tristão / Observações sobre os novos versos de Béla Balázs”), Balázs Béla: Halál-losfialtság (“Béla Balázs: juventude mortal”), Kiknek nem kell és miérl a Balázs Béla kollézsze

produção poética. Não era somente a origem hebraica comum que unia os dois, mas também uma compreensão profunda da vida, que eles interpretavam como obra de arte. A produção ensaística era entendida como forma de mediação seja nos confrontos da reflexão teórica, seja nos confrontos da própria existência. A experiência teatral que nos anos juvenis os dois tentaram foi interpretada da mesma forma que no *Wilhelm Meister* de Goethe, isto é, como experiência da vida (vital), como *Lebenserfahrung*⁵.

A influência de Lukács sobre Balázs não se limita somente ao teatro ou a uma concepção mais geral da cultura e da vida, mas chega no específico cinematográfico e deixa nele marcas profundas. No seu diário, em 3 de novembro de 1911, Balázs registra algumas reflexões sobre teatro clássico, fazendo também menção a uma conversa com Lukács⁶ e uma referência explícita ao artigo de Lukács sobre cinema⁷. É interessante citar a passagem sobre essa referência: “O *personagem* de massa confunde, porque *não é possível figurar a massa* no teatro, ou na sua imensa monumentalidade e ainda menos no seu significado metafísico. Será insignificante e mesquinha, insignificante nas palavras, ou se dispersará *em indivíduos*, se disserem alguma coisa, porque no drama *não é possível falar pelo outro*, não há porta-vozes, a importância mística da presença é no drama (sobre isso faz menção também ao ensaio de Gyuri)”⁸.

No artigo de Lukács a que se refere Balázs, são expostas reservas críticas acerca da possibilidade de que o cinema se desenvolva como arte em si. Além disso, a comparação entre cinema e teatro é feita de tal modo que o primeiro seja interpretado como repetição ruim do *specificum* teatral. Lukács contrapõe a eternidade do teatro e seu valor fortemente metafísico ao mundo novo do cinema, adequado quando muito pela definição de um mundo de conto de fadas ou de sonhos⁹. A passagem a que se refere Balázs: “O ‘presente’, a presença viva do ator, é a expressão mais sensível, e, portanto, mais profunda, do destino ao qual os homens do drama são consagrados. De fato, ser presente, e isto é viver realmente com exclusividade e no modo mais intenso, é já, em si e para si, destino. Só o aparecer em cena de um grande ator [...] é, portanto, já, mesmo sem grande carga dramática, consagração do destino: tragédia, mistério, mito”.

(“A quem e por que não agradam as poesias de Béla Balázs”), Balázs Béla: Hét mese (“Béla Balázs: sete fábulas”, in G.L. Scritti sul Romance (Escritos sobre Romance), tr. it. M. D’Alessandro, Bologna, 1982. Excluídos os dois primeiros, os outros ensaios foram reunidos no volume Balázs Béla és akiknek nem kell (“Béla Balázs e a quem não agrada”). Fica, porém, assinalado que o velho Lukács interpreta esta intervenção em defesa de Balázs como uma espécie de fechamento da relação entre os dois: “A minha relação com Balázs vai propriamente só até os tempos de Nyugat e a minha coletânea de artigos sobre ele não foi o início do nosso trabalho em conjunto, mas sua conclusão e encerramento.” (G. Lukács, *Pensiero vissuto*. Autobiografia informa di dialogo, a cura di I. Eörsi, tr. it. A. Scarponi, Roma 1983, p. 80 / G. Lukács, *Pensamento vivido*. Autobiografia em diálogo, tr. port. Cristina Alberta Franco, São Paulo; Viçosa, MG: Ad Hominem; Editora da UFV, 1999, p. 65).

⁵ Para uma referência ulterior ao período teatral recomendo o ensaio de Julia Lenkei, Balázs Béla Színházesztetikája (“A estética teatral de Béla Balázs”), in A fiatal Lukács. Drama és Művészetelmélete (“O jovem Lukács. Drama e teoria artística”), “Színházelméleti Fii-zetek”, n. 11, 1979, Budapest, pp. 277-350.

⁶ Cfr. B. Balázs, *Napló* (“Diário”), v. I: 1903-1914, Budapest, 1982, p. 533.

⁷ Id., p. 536. O escrito de Lukács, *Gondolatok a mo-zi esztetikájáról* (“Reflexões sobre estética do cinematógrafo”) foi publicado pela primeira vez em húngaro, em 1911 (em alemão, em 1913), isto é, no período no qual Lukács tinha apenas terminado *A alma e as formas*, que contém o ensaio “Metafísica da tragédia”.

⁸ B. Balázs, op. cit., p. 536. Gyuri é Lukács. Note-se que Balázs não tem nada contra a presença do personagem/massa na ópera de música lírica, sobretudo nas óperas de Verdi, como por exemplo no *Nabucco*, com o célebre coro do “Va pensiero”.

⁹ Lukács, já no seu ensaio sobre as fábulas de Balázs declarou que “a fábula é totalmente independente de qualquer tipo de realidade, seja empírica ou metafísica” (cfr. G. Lukács, “Béla Balázs: sette fiabe”, cit., p. 123), portanto o cinema poderia ser considerado o meio expressivo adaptado à fábula.

O drama, portanto, é a chave de interpretação da vida, e também do cinema, forma degenerada daquele. Nesse sentido, Lukács nega que o cinema possa reproduzir melhor que o drama o movimento real da vida, ainda que em um filme as ações se desenvolvam no tempo real de sua verificação. O filme não conseguirá jamais representar a vitalidade da ação real, a mesma vitalidade buscada pelos teóricos românticos do teatro. Também Balázs, no seu já citado diário, refere-se a Lessing e ao dissídio entre tempo e espaço da ação cênica. Portanto Lukács procura no cinema a essência grega, que ele identifica no drama, e nega absolutamente que os melhoramentos técnicos, como a “fala”, permitam a exposição dessa essência. A condenação é fortemente “ideológica”, nasce de uma ideia de arte que é a mesma de Balázs, e por isso ambos se mantêm distantes e até mesmo adversários da nova forma artística.

A influência de Lukács mantém Balázs fora dessa distorção “ideológica”. Além disso, deve-se sublinhar que essa influência era mais reivindicada que sofrida por Balázs, que se lamentava, de fato, da indiferença mostrada já naquele tempo por Lukács em relação a sua produção literária. Indiferença ditada pelo fato de que os caminhos começavam a se dividir. Naquele mesmo ano, 1911, se dá um episódio que, no momento da ruptura, se revelará como um dos mais decisivos: o suicídio de Irma Seidler, a mulher que amava Lukács. Balázs teve um papel muito importante no seu suicídio, que ocorreu um dia depois de uma noite de amor com o próprio Balázs. Lukács sempre reconheceu “a grandíssima influência” de Irma na sua formação espiritual. Mas o amor representava para Lukács uma imersão excessiva na vida e uma renúncia à obra e à produção teórica, e, portanto, evitou que dessa “grandíssima influência” derivasse uma relação amorosa com Irma. Entre uma série de vicissitudes que conduziram a jovem mulher ao suicídio, está o fato de ela ter sido rejeitada por Lukács na construção de um relacionamento sentimental. Lukács se sentiu sempre responsável por sua morte. Mas estava ciente do papel desempenhado por Balázs no caso, conforme emerge de uma carta entre aquelas trocadas entre 1938 e 1940: “Lembro-te o trágico suicídio de Irma Seidler e seu papel nesta situação. Recordar-te-ei que depois dessa catástrofe as nossas relações pessoais foram interrompidas por dois anos e apenas através da mediação de Ljena chegou-se a uma retomada de tais relações”.

Balázs, logo após o suicídio de Irma, temia mesmo que Lukács estivesse ciente de seu papel na catástrofe, como ele mesmo registra em seu diário, na data de 7 de setembro de 1911, quando o amigo o encontra na Itália: “Recebi-o inquieto e desenvolto. As suas últimas cartas eram frias e nervosas. No entanto, temo que saiba a verdade sobre Irma. Graças a Deus, não. Esse é o meu primeiro crime. No significado mais grave do termo. É estranho que por meio disso senti pela primeira vez a pureza da minha vida e do meu coração. Porque soube como é o crime e o que até agora não o era. Vivo agora profundamente as palavras de Weininger, que os santos serão abatidos pelos criminosos e a tentação é a fonte da religião. “Denn um dass Problem wird, muss es erst problematisch werden”. Da morte de Irma me vieram questões religiosas e a sede imperiosa de reencontrar Deus. Com Gyuri falei muito de Deus”. O suicídio de Irma foi para Lukács um peso, uma dor interior a ser expiada; para Balázs é, ao contrário, a catarse, o momento no qual se chega à completa pecaminosidade e se revela a dimensão dostoievskiana de Deus. O destino trágico se cumpre no drama da vida, transbordando das cenas do teatro e realizando-se na existência. Na sua obra juvenil *Halalesztetika* (“Estética da morte”), Balázs descreve a morte como forma completa da vida, como o que dá sentido à vida mesma, e, portanto, antecipa alguns temas do existencialismo moderno. Portanto, a morte era, além do cumprimento da vida, a essência mesma da vida.

O suicídio de Irma Seidler, então, transformava o resgate de uma vida banal e o ter rejeitado uma mulher, ainda que indiretamente, em gesto extremo, era para Balázs a confirmação prática da validade da sua própria teoria. Daí deriva aquela sensação de vertigem que o crime comunica ao próprio autor, e como o Stavrogin de *Crime e castigo*, Balázs se inebriou de tal vertigem: Deus era mais próximo dele.

Os acontecimentos políticos (a guerra, a Revolução russa, a República húngara dos Conselhos, a emigração a Viena) submeteram à prova da história as ideias dos dois jovens intelectuais. Já nos confrontos da guerra as posições dos dois se diferenciam nitidamente: Lukács é contrário, Balázs, favorável; o fascínio da trincheira tinha envolvido o jovem dramaturgo e poeta, como recorda o mesmo Lukács nas suas memórias. Mas foi sobretudo a experiência revolucionária da República dos Conselhos que revelou, ao menos aos olhos de Lukács, a diferença (já transformada em profunda diversidade) entre os dois. Balázs interpretou a revolução à maneira típica dos intelectuais húngaros, como fez Petöfi em 1848, isto é, assumiu a postura de “tribuno do povo”, de intérprete da alma lírica da revolução, operando uma transposição da trincheira bélica à trincheira revolucionária. Era uma postura que encontrava correspondência no modelo então difundido do poeta e do letrado, modelo que teve nos futuristas um dos exemplos mais famosos. Maiakovski representa um paradigma para a compreensão do modo pelo qual alguns intelectuais revolucionários entendiam seu próprio papel. Citei Maiakovski também a propósito do interesse do poeta russo pelo cinema, que o levou ainda a atuar em um filme inspirado na história da professorinha, contida no livro *Cuore*. Junto a Maiakovski, é possível lembrar o vitalismo soreliano e bergsoniano ou também dannuziano, que estava em voga naquele tempo. Assim, as formas do experimentalismo artístico, da vanguarda teatral e literária, encontram correspondência na atividade política e revolucionária de Balázs nos anos entre 1914 e 1919.

Tudo isso era absolutamente estranho à formação espiritual de Lukács, menos poético e mais prosaico que o amigo, mais disposto à “reconciliação com a realidade” que ao voluntarismo. O velho Lukács, na sua autobiografia, recorda com estas palavras aquele período da vida de Balázs: “Em Balázs se verificou uma péssima mistura de marxismo superficial e de resquícios de suas velhas tendências poéticas, e no meu ponto de vista [...] ele não produziu mais nada digno de nota. Daquele momento em diante Béla Balázs tornou-se um escritor que perdeu o rumo e não é casual o fato de que nos anos vinte tenha havido entre nós uma ruptura”. Fica evidente o fato de que Lukács considera a ruptura como já ocorrida ao final dos anos vinte, isto é, no período da imigração vienense e, portanto, a subsequente ruptura ocorrida em Moscou não seria mais que um reconhecimento do que já havia acontecido em Viena. Mas da troca de cartas de 1938-40 não se depreende uma impressão que possa confirmar totalmente esta afirmação do velho Lukács.

Primeiramente o próprio Balázs na correspondência moscovita faz menção às críticas que Lukács lhe fez: “Havia me definido já como um idealista sem esperança. Já em Viena. Deu-me por perdido há muito tempo [...] também como revolucionário e comunista”; e algumas linhas adiante replica, por sua vez, acusando Lukács de ser sectário e dogmático: “Considerarei-o também por isto sectário e dogmático”. Além disso, um elemento fundamental da ruptura é a constante referência de Lukács aos clássicos do marxismo, como que a sublinhar a diferença entre si, teórico, e o amigo, poeta, e, portanto, pouco atento aos problemas relativos a uma correta aplicação da teoria marxista; e depois também a reforçar, com a citação daqueles clássicos, a sua própria posição marxista correta em relação àquela de Balázs. É fácil

imaginar que Balázs recusa a acusação de desconhecer os clássicos do marxismo e reivindica uma independência do escritor em relação às diretivas do partido e aos preceitos teóricos: “Escrevi sempre literatura, mas nunca no sentido orgânico!” Na polêmica, porém, emergem elementos de particular importância e frequentemente inéditos que permitem a reconstrução de algumas posições intelectuais de ambos e do clima geral no qual, seja Lukács seja Balázs, atuaram. Retornando ao período da imigração vienense e à primeira aproximação de Balázs do cinema, assinala-se mais uma vez a influência de Lukács, confirmada pelo próprio Balázs: “Recordo-te, por exemplo, o quanto corrigi profundamente o meu livro teórico sobre o filme segundo o fundamento de tuas críticas”. O “livro teórico sobre o filme” é provavelmente *O homem visível*. É difícil agora reconstruir quais foram as observações de Lukács, provavelmente feitas oralmente, e quais foram as correções delas decorrentes. Resta, de qualquer modo, a notícia que permite uma primeira observação substancial. Assim como o artigo de Lukács de 1911 inibiu por uma dezena de anos a aproximação de Balázs do cinema, sucessivas sugestões do mesmo Lukács o guiaram na solução de alguns problemas da nascente teoria estética cinematográfica.

Por outro lado, também deve ser lembrado que Balázs se aproximou de forma totalmente casual do cinema: sendo um escritor de teatro, o jornal vienense *Der Tag* contratou-o como crítico cinematográfico. Lukács recorda com desdém a contratação de Balázs por um jornal burguês, o entusiasmo demonstrado pela súbita descoberta de um novo caminho e os compromissos com a vida burguesa, transformados em fim a ser perseguido ao invés de um meio de sobrevivência ou uma forma de reflexão geral e teórica.

Emergem, portanto, diferenças de estilo e de concepção do mundo entre os dois amigos. Balázs procura as possibilidades de expressão a qualquer custo, enquanto Lukács está atento aos conteúdos éticos do trabalho intelectual e a sua revolta com o mundo burguês é também uma revolta existencial.

Balázs é o primeiro dos dois a deixar Viena, seguindo aqueles que Lukács define como “comprometidos”, uma vez que é sempre mais inserido no mundo do cinema. A próxima etapa de sua peregrinação é Berlim, onde, não obstante, buscou reunir-se ao amigo, segundo emerge da correspondência, e inseri-lo no mundo do cinema. Lukács escreve a propósito de uma carta de Balázs enviada de Berlim, na qual “eram expostas as brilhantes perspectivas do teu futuro no cinema e me propunhas amigavelmente que esta possibilidade de trabalhar cientificamente fosse válida também para mim. Declinei imediatamente a oferta. Motivado pelo fato de que não queria ser envolvido no desenvolvimento material da tua condição que aumenta desmesuradamente também as tuas despesas e faz de ti escravo desta profissão e te obriga a compromissos cada vez mais degradantes.” Lukács não está disposto a comprometer-se com este mundo da arte, do qual ele já se sente completamente distante. Enquanto Balázs persegue o sonho juvenil do teatro como palco do mundo, ainda que agora não seja mais o teatro o seu campo de interesse, e, sim, o cinema. Apesar disso, ainda no período de Berlim é possível encontrar traços da influência de Lukács sobre o trabalho teórico de Balázs no âmbito do cinema. Trata-se do artigo “Sachlichkeit und Sozialismus” (“Objetividade e Socialismo”) publicado na *Weltbühne* de 18 dezembro de 1928. O tema da fragmentação do tempo da produção laboral, exposto em *História e consciência de classe*, é retomado por Balázs e aplicado no contexto da produção fílmica.

Em 1931, Lukács retorna a Berlim, exatamente quando Balázs decide transferir-se para Moscou, onde lecionará na Academia do cinema. O posterior advento do nazismo obriga

Lukács a refugiar-se em Moscou, onde pode participar melhor da luta antifascista. Logo Lukács começa a fazer parte do grupo de pesquisadores do Instituto Marx-Engels de Moscou, dirigido por Mikhail Lifshitz, teórico da estética marxista. Sob a direção de Lifshitz, Lukács faz interessantes progressos na definição de uma estética marxista. Começa a colaborar em revistas, sobretudo, na *Literaturni Kritik*, na qual aparece em 1939 o artigo “O escritor e o crítico”, que representará o *casus belli* da ruptura com Balázs.

No artigo, Lukács ataca os escritores e críticos que, na sociedade burguesa, por causa da divisão capitalista do trabalho, transformaram-se em especialistas, ou seja, são incapazes de compreender o sentido da totalidade, característico da literatura democrática. Diante do mundo burguês fragmentado, o escritor ou se entrega à própria interioridade e torna-se um especialista em si mesmo, no próprio mundo interior, ou se dedica ao formalismo da técnica, ao experimentalismo extremo. O resultado é, de qualquer modo, idêntico: o distanciamento e o estranhamento do escritor do espírito do povo, da vida concreta. No que diz respeito aos críticos, o julgamento de Lukács é talvez mais drástico: eles são subservientes ao capital e representam a sua máquina de propaganda.

Expressas assim, as teses de Lukács parecem evidentemente influenciadas pelo clima cultural da União soviética stalinista e zdanovista, mas não carecem de uma certa validade. De todo modo, Lukács permanece ligado a estas temáticas até os últimos anos de vida e, como confirmação posterior das posições do velho Lukács, cito duas passagens de duas cartas inéditas de Lukács a Guido Aristarco, nas quais emergem aspectos típicos do pensamento do Lukács marxista, seja referindo-se ao cinema em particular, seja à arte em geral: “o filme é necessariamente um gênero da imediatez e ao mesmo tempo a consequência do seu tipo de produção será um gênero necessariamente manipulado no sentido capitalista”; “Tudo isso nos impede de assumir um ponto de vista dialético acerca de uma visão da arte específica e do produto artístico: de levar sobretudo em consideração os grandes princípios realistas do exato espelhamento da realidade e ao mesmo tempo de respeitar concretamente o significado específico deste espelhamento nas obras de arte ou nas artes específicas.”

O chamado ao espelhamento na literatura da fragmentação do processo produtivo e a consequente perda da totalidade da vida são temas clássicos do Lukács marxista e representam a continuidade, mas são também referências explícitas a uma tradição clássica da literatura que remonta a Aristóteles e Lessing. Lukács de fato levanta um problema interessante referente à matéria (*Stoff*) da crítica, isto é, como elemento que reúne a arte e a vida e contém a questão da objetividade. Lukács, portanto, sublinha a importância do conteúdo estético, enquanto a forma é somente funcional em relação a ele. São, também, esses mesmos motivos que o levaram a expressar uma sentença pesada nos confrontos com o expressionismo e o impressionismo: “a expressão e a impressão são tratadas como totalmente independentes dos conteúdos, de todos aqueles problemas que enraízam a literatura na vida do povo, que são a origem da eficácia e da ‘popularidade’ secular, e até milenar, das grandes obras de arte. Esta crítica não foi aceita por Bloch e Brecht, e, com mais razão, também Balázs a recusou.

Na verdade, o artigo não faz referência ao nome de Balázs, mas há um ponto que ao crítico e escritor húngaro deve ter parecido dirigido a ele: “Escritores que produzem, a partir do mesmo ponto de partida, romances em série, filmes, peças de teatro e libretos de ópera perdem inevitavelmente qualquer sensibilidade para uma expressão autêntica e uma representação artística adequada”. A Balázs que havia feito um filme e um drama sobre

Mozart, está afirmação deve ter soado como uma desvalorização de sua própria arte, um ataque rude que partia das colunas de uma revista, por outros aspectos, combativa. De fato, *Literaturni Kritik* esteve frequentemente no centro de polêmicas ferozes, que eram dirigidas contra os círculos mais estalinistas. O próprio artigo “O escritor e o crítico” suscitou uma polêmica violentíssima, em relação à qual a ruptura entre Balázs e Lukács significou apenas um silencioso *pendant*. O próprio Lukács não faz qualquer menção à polêmica com Balázs quando, ao contrário, recorda o debate surgido após a publicação do artigo. Na verdade, a ruptura foi um fato absolutamente pessoal, e, à exceção de uma carta de Balázs à redação de *Literaturni Kritik*, não teve eco fora do círculo íntimo dos dois.

Balázs abre a polêmica enviando um ensaio, intitulado “Stoff und Gattung” (“Matéria e gênero”), para a revista. As críticas de Balázs confrontam aspectos do ensaio de Lukács que não tinham sido atacados pela imprensa zdanovista, a qual tinha já aberto um debate contra o artigo.

Este debate durou até a primavera de 1940 e em dezembro deste mesmo ano a *Literaturni Kritik* deixou de existir, ainda que na resolução a este respeito não sejam mencionadas aquelas discussões. No ano seguinte, Lukács foi preso pela NKDV, a polícia secreta, mas foi liberado pouco tempo depois.

Assim, o artigo de Balázs encontrou um clima de tensão que não permitia uma discussão tranquila, muito menos sua publicação. Balázs contestará em sua carta à redação apenas a decisão da revista de não publicar seu artigo. O ponto de vista de Lukács foi considerado «exclusivamente sociológico», e, em seguida, “Eu o considero muito perigoso, pois leva a uma barbárie sociologizante.” Balázs também pretendia polemizar contra o monopólio das opiniões da revista que Lukács tinha feito. “Em particular, o monopólio e a unilateralidade desse ponto de vista são hostilizados por um longo tempo pela linha Soviética e pelo partido russo.” Balázs, portanto, apesar de não se aliar às posições de Zdanov, recorreu a estas para legitimar a sua intervenção e para reforçar o valor de sua crítica. Aos olhos de Lukács e da redação da revista, a intervenção de Balázs só poderia ser considerada como um *pendant* do ataque já lançado pela Associação de Escritores, dirigida por Fadeiev. Como se pode inferir de uma passagem de uma carta a Balázs, no final, decidiu-se realizar um debate interno na redação da revista, no qual Balázs expressou as suas críticas a Lukács, que por sua vez tinha já lido o ensaio “Stoff und Gattung”. A discussão entre os dois continuou nas três cartas da “ruptura”.

O subtítulo de “Stoff und Gattung” é já indicativo do seu conteúdo: “Ein polemische Vorwort zu zwei Dramen” (“Uma introdução polêmica a dois dramas”). Este ensaio, na intenção de Balázs, devia servir como introdução ao drama sobre Mozart e ao “O retorno a casa”. Quando, porém, o livro foi publicado em 1941 em húngaro, esta introdução não estava presente. No ensaio existem inúmeras citações de “O escritor e o crítico”, porém o nome de Lukács nunca aparece. Balázs reitera a sua decisão de fazer um filme, uma peça dramática e um romance com o mesmo assunto artístico: a vida de Mozart (na realidade por causa da guerra o filme não foi terminado). De fato, segundo Balázs, “se se transporá uma matéria para uma peça de teatro e uma matéria para um romance ou uma matéria para um roteiro, não será jamais a mesma matéria.” Há uma unidade básica de fundo que une as três “matérias” e a forma de expressão artística não afeta a especificidade do conteúdo real. Em seu livro *O filme*, lançado em 1949, mas provavelmente desenvolvido neste período, Balázs reitera claramente suas concepções: “A representação da realidade ocorre de acordo com os

princípios basilares que valem igualmente para todas as artes; [...] mas uma coisa é certa: no filme estes elementos tornam-se fenomênicos apenas sob a forma de imagens em movimento e de som, ou seja, em conformidade com as leis próprias da arte cinematográfica”. Não é por acaso que estas observações estão contidas em uma seção intitulada “Para os marxistas”. Trata-se de uma referência velada à polêmica com Lukács; assim “Stoff und Gattung” não se trata de um episódio isolado na produção de Balázs, mas as temáticas lá expostas, ainda que em chave polêmica, transbordaram para a formulação mais teórica que é *O filme*.

A polêmica de Balázs, então, se concentra sobre o problema do roteiro e sobre a relação deste com o drama. Se um roteiro é capaz de expressar o que já está contido no drama, a forma fílmica servirá apenas como fenômeno de uma essência mais profunda, que vai além do fenômeno artístico para constituir o essencial estético. Este modo de interpretar a arte e, conseqüentemente, o cinema é fortemente metafísico, no sentido da busca de uma unidade que transcende o fenômeno artístico; isto é, um belo kantianamente universal e válido para além da aparência das formas. Também aqui não é casual a recuperação por Balázs da experiência dos clássicos; como Mozart e a sua Flauta mágica, também este aspecto está presente em *O filme*. Balázs volta a discutir o ataque de Lukács ao “semi-acabado”, que considera também uma necessidade da arte cinematográfica: “assim o roteiro do filme mudo devia ser necessariamente um semi-acabado”. Em *O filme*, Balázs sustenta que o roteiro pode representar “no presente, em um tempo e em um espaço claramente perceptíveis, uma ação, assim como faz o drama, mas não pode expressar a vitalidade da ação teatral. Desta forma, são ressaltadas, ao mesmo tempo, a continuidade e a descontinuidade entre roteiro e outras formas artísticas, como o drama e a narrativa. O semi-acabado assegura a relação contínua entre diferentes formas artísticas, a essência do estético, enquanto a forma de expressão permanece no plano fenomênico.

Na prática, trata-se das mesmas questões que Lukács já havia abordado em seu escrito juvenil sobre a estética do cinema. A vitalidade da ação permanece excluída do filme, que, no entanto, expressa o tempo real da ocorrência de uma ação. O julgamento do jovem Lukács sobre o cinema era limitado, o do Balázs maduro, também em relação de continuidade com aquele, sublinha, ao contrário, a especificidade do filme, seu personagem, o que o faz ser diferente do drama, mas ambos devem, no entanto, remontar a uma unidade fundamental da arte. Emerge, além da natureza problemática da análise dos dois intelectuais, uma profunda diferença na consideração de suas próprias experiências. Balázs ainda está ligado às problemáticas da juventude. Lukács as considera superadas, ainda que em “O escritor e o crítico” continue ligado a uma concepção substancialmente metafísica da arte, embora em termos invertidos: a arte não é mais a chave para a interpretação da vida, mas, pelo contrário, é a vida a chave de interpretação da arte. Se o escritor é confrontado apenas com uma parte da vida de um povo, perde-se o sentido de toda a vida do povo. Por outro lado, é uma característica de Lukács considerar a evolução de seu pensamento não em relação às questões que seu próprio pensamento propunha e tentava resolver. Entre os dois, então, se instaura uma situação em que Balázs reprova Lukács por ter mudado em relação às questões da juventude, Lukács censura Balázs de ter permanecido como geralmente é o artista vanguardista, absolutamente alheio aos problemas da essência. A diferença na atitude dos dois é que para Balázs a polêmica é útil para um aprofundamento teórico posterior, Lukács, no entanto, continua inabalável em seu caminho de fundação de uma nova metafísica. Naturalmente, da correspondência entre Lukács e Balázs emergem junto às questões estéticas

também estas diferenças pessoais. Balázs fixa em três pontos os motivos da ruptura: a) a deslealdade das citações do artigo de Lukács, abordadas por Balázs no “Stoff und Gattung”; b) o interesse pessoal de Lukács em examinar um único problema teórico; c) as relações pessoais entre os dois, ausentes há muito tempo. Quanto ao primeiro ponto, Balázs afirma que foi Lukács, durante o debate realizado na redação da revista, quem substituiu o termo alemão “*Einfall*” (“inspiração”) por “*Material*” (“material”). O erro estaria na tradução russa do artigo de Lukács. Balázs reitera a diferença entre os dois termos: “Evidentemente compreendes que se pode usar o ‘*Material*’ em formas artísticas diversas, em contraste com a inspiração, já que uma inspiração estaria já ligada a uma forma artística determinada”. Lukács responde a esta acusação de “decifração”, afirmando o caráter científico e correto de seu procedimento, mas, substancialmente, esta resposta de Lukács não parece ser muito concreta.

Em relação ao segundo ponto, Balázs mostra-se até mesmo indignado, porque Lukács referiu-se ao conteúdo de uma conversa pessoal, durante a qual Lukács havia reiterado as acusações habituais de “idealista” contra Balázs. Mas Balázs devolve a Lukács a mesma acusação, como, por outro lado, aconteceu constantemente por parte dos círculos mais ortodoxos da cultura soviética. A acusação de Lukács pode ser reconstituída em uma frase de Balázs: “Mostrei o meu ponto de vista idealista, separando, segundo a primeira tese marxista de Feuerbach, ‘o lado objetivo da realidade do lado subjetivo’”. De acordo com a crítica de Lukács, Balázs teria visto na arte o “lado objetivo” da realidade, como, por outro lado, o próprio Lukács fazia nos anos de sua juventude. Lukács replica recordando o valor da prioridade entre ser e consciência, expressa por Engels no seu Feuerbach, para compreender a concepção mais ou menos idealista de um pensador. Para endossar ainda mais as próprias teses, estranhamente por meio de uma carta privada, Lukács cita Stalin e as suas concepções sobre as relações entre metafísica e dialética e entre idealismo e materialismo, quase como a combater com a autoridade de Stalin a referência que Balázs tinha feito à linha cultural do partido bolchevique. A necessidade de reforçar as próprias escolhas estéticas com referências aos dirigentes do partido soviético expressa a que nível puderam chegar as relações pessoais entre os dois, isto é, de absoluta desconfiança e desprezo. Além de tudo, aquele era um tempo em que discutindo questões estéticas colocava-se em risco muito mais que uma carreira acadêmica, mas também a própria existência.

O terceiro ponto é, na verdade, o central, ao qual remontam os outros dois, porque Balázs por relações pessoais não entende apenas aquelas entre dois velhos amigos, entre os quais podem haver normalmente altos e baixos, mas sobretudo entre dois intelectuais, que no período de sua formação intelectual e espiritual compartilharam as mesmas concepções sobre a arte, a ética e a vida. É exatamente este aspecto que faz Balázs assumir o tom da “amante traída” e a Lukács daquele que se encontra diante de uma mesquinhez completamente incompreensível. Por este motivo as alegações de Balázs assumem um tom ético na tentativa de reportar a polêmica aos anos de juventude, quando a influência de Lukács sobre ele era mais forte. Assim, ser colocado sob acusação é um modo diferente de entender o “trabalho intelectual”. Como já escrevi, Balázs reprovava o tom excessivamente teórico do amigo, que lhe parece também excessivamente abstrato: “As tuas teses são frequentemente tão abstratas e gerais, que se deixam concretizar de um modo ou de outro, caso haja a tendência, como em mim, de sair sempre do caso singular concreto e de voltar a ele novamente”. Além disso, Balázs acredita ter sido ele, por longo tempo, o único parceiro teórico de Lukács, o único que o pusesse diante de contradições. Mas isto está em contradição

com os fatos, isto é, com o sucesso obtido por Lukács após a publicação de *A alma e as formas* na Alemanha. Ao contrário, era o próprio Balázs, que não alcançou sucesso algum, que tinha em Lukács seu único parceiro: “Aqui estava trágico para mim. Tu não eras mais um crítico do meu trabalho, eras o meu único crítico”.

O distanciamento de Lukács do próprio período de juventude, da pesquisa conjunta dos princípios morais na arte, provoca em Balázs a dúvida de que o amigo possa ainda manter qualquer princípio ético. Lukács se declara contrário à polêmica pessoal, e se diz forçado, pelo tom assumido pelo amigo, a descer ao plano das relações pessoais. Lembra que as diferenças entre os dois surgiram já a partir da juventude, desde a fundação da “Sociedade do Domingo” e que “até para ti o desacordo quanto às questões morais era claro e ainda assim nas tuas tentativas poéticas de então havia um espelhamento”. A diferença entre ele e o amigo é percebida por Lukács na gênese do seu anticapitalismo, que nunca deixou de ser visceral, isto é, ligado à própria origem e pertença social. De fato, Lukács, sendo descendente de uma família da rica burguesia hebraica de Budapeste, compreendeu de dentro as contradições daquele modo de vida; Balázs, ao contrário, teve primeiramente que conquistar com esforço uma condição econômica para depois compreender as contradições de um mundo que seguramente conhecia bem menos que Lukács e que representava a seus olhos, em todo caso, uma conquista. Também deste ponto de vista as diferenças entre os dois são significativas.

Lukács, na carta endereçada a Balázs, afirma que a própria adesão ao movimento comunista lhe fornece a chave para sair da concepção burguesa da vida. Esta transição, porém, não foi repentina, mas lenta e difícil, e foi também quase uma conquista, que depois deveria ser sempre mantida e defendida por toda a vida. “Essas receberam uma falsa expressão idealista-mistificada correspondente à minha posição social e à minha educação e foi necessário muito tempo, depois que me tornei comunista, para que eu pudesse superar este idealismo da minha juventude”. Lukács manifesta claramente a convicção de ter superado completamente isso que representou a sua experiência juvenil. A inteligência foi a via de escape, “escapei da sociedade burguesa pela inteligência e pela inteligência *bohémienne* para me salvar da lama moral da burguesia.” Olha com desprezo para o que se poderia definir como uma espécie de “prostituição” da cultura, que Balázs realizou para alcançar seus fins ético-sexuais: “Mobilizaste toda a ‘grandiosidade’ e ‘profundidade’ do Romantismo, de Dostoievski, etc. para justificar frente a tu mesmo a tua ética sexual puramente burguesa”. A inteligência usada para uma maior participação na sociedade burguesa, libertina e hedonista; nada mais distante de Lukács.

Para Lukács se abriu um período de revisão de suas próprias eferências ideológicas: Hegel relido segundo as críticas de Marx e não mais segundo Simmel ou Sorel, Balzac em lugar de Flaubert, Tolstói em lugar de Dostoievski, Fielding em lugar de Sterne; em seguida a apropriação das categorias marxistas e da economia política, enfim, em Viena, as conversas com Balázs, ainda ancorado às posições juvenis, que defendia as posições do “velho” Lukács contra o “novo” Lukács. Tudo isso é considerado no momento da ruptura, do acerto de contas com o amigo que representa o passado e a própria *Weltanschauung* antecedente e esquecida, com desprezo profundo e necessariamente radical. As razões intelectuais da ruptura estão ligadas a esta “história obscura”, como a chama Lukács e como tal história estava inserida nos círculos intelectuais próximos aos dois. Também Balázs reconhece que a “história obscura” tem um “sentido oculto”. Ambos compreendem que os caminhos se dividiram: o de Lukács foi sempre em direção linear; Balázs, na procura perene de uma autossatisfação,

girou em círculo em torno das mesmas temáticas da juventude. Mas no momento da ruptura, apenas Balázs deve tomar consciência do “sentido oculto” dessa ruptura, Lukács não deve reconhecer o que sempre esteve claro para ele: a diferença entre seu próprio desenvolvimento intelectual e aquele do amigo. De fato, dos dois, o único a fazer um balanço da relação de amizade é Balázs, que tomado pela raiva não hesita em defini-la como “má relação”. Consequentemente, há a recusa do papel que, segundo ele, Lukács lhe teria confiado, aquele de tribuno do povo. Trata-se de um fechamento em tons dramáticos, como o próprio Balázs confessa: “Não posso ver a história de nossa relação hoje senão com os olhos de dramaturgo e precisamente do trágico”, isto é, com os mesmos olhos do autor da fábula *Os amigos*. Balázs é consciente da profunda diferença entre as respectivas naturezas espirituais, unidas apenas pela concordância quanto aos princípios éticos. E são exatamente estes princípios éticos comuns que, interpretados e afirmados de uma forma diferente, conduzem à ruptura. “O parentesco inicial de nossas esferas espirituais tinha aqui apenas um papel secundário”: isso que os havia unido agora os divide. Lukács nada replica quanto a isso, seu silêncio pode ser interpretado como consentimento. O grande livro da amizade jamais será escrito.

PRESSUPOSTOS HISTÓRICOS E SOCIAIS DA CRIAÇÃO ARTÍSTICA, NA PERSPECTIVA DE GEORG LUKÁCS: HOSTILIDADE DO CAPITALISMO ÀS ARTES¹

HISTORICAL AND SOCIAL PRESUPPOSITIONS OF ARTISTIC CREATION IN GEORG LUKÁCS' PERSPECTIVE: THE HOSTILITY OF CAPITALISM TOWARDS ARTS

Betina Bischof*
Paula A. M. de Araújo**

RESUMO: A partir dos anos 30, o filósofo húngaro Georg Lukács publica uma série de textos nos quais procura determinar o que é a literatura realista, atentando-se para seus desdobramentos no curso do desenvolvimento histórico. Para Lukács, entretanto, as mudanças que caracterizam diferentes momentos do realismo não surgem a partir de uma “dialética imanente das formas”, por mais que se vinculem a formas do passado. A aposta teórica deste trabalho é a de que essa perspectiva sobre o realismo ganha um solo fértil, quando nos atentamos para o complexo de problemas evocado pela “hostilidade do capitalismo às artes”.

Palavras-chave: Georg Lukács; realismo; crítica literária marxista; forma literária.

ABSTRACT: From the 1930s onward, the Hungarian philosopher Georg Lukács published a series of texts in which he sought a definition for realism in literature, bearing in mind its historical consequences. For him, however, such changes do not appear from out of an “immanent dialectic of forms”, even though they may be related to past forms. Our theoretical hypothesis in this article is that the perspective overcast on realism becomes more productive once one is aware of the complexity of problems that the “hostility of capitalism towards the arts” engenders.

Keywords: Georg Lukács; realism; Marxist literary criticism; literary form.

¹ Nesse texto são apresentados resultados parciais da dissertação escrita por Paula A. M. de Araújo, com contribuições da prof. Betina Bischof, que orientou todo o trabalho.

* Universidade de São Paulo, professora doutora no DTLLC-USP. E-mail: bbischof@usp.br

** Universidade de São Paulo, mestranda no DTLLC-USP. E-mail: paulaama@hotmail.com

“**C**rise de estilo”. É dessa maneira que Lukács identifica aquilo que, tal como ele afirma, foi antecipado por Balzac em suas novelas de artista: “a metade do século [trata-se do século XIX] é a época de uma crise geral do estilo na Europa (pense-se em Flaubert, na antecipação espiritual dos princípios da crise nas novelas de artista de Balzac, entre outros)” (LUKÁCS, [s. d. 2], p.116). Logo nos vem a imagem desses sôfregos artistas de Balzac, de Frenhofer (o grande personagem de *A obra-prima ignorada*), trabalhando desesperadamente em seu misterioso ateliê, elaborando durante dez anos cada precioso detalhe de sua figura feminina, pintando, enfim, uma tela que, por causa de sua vibrante perfeição, deveria conseguir enganar quem a visse. É esse o seu objetivo: imitar a natureza, “a riqueza inesgotavelmente múltipla da realidade” (LUKÁCS, 1969, p. 164) de tal modo que não seja mais possível distinguir entre esta e sua representação. O final disso tudo é trágico, pois de repente, o pintor se vê forçado a reconhecer o engano no qual havia vivido todo esse tempo: mais do que criar, ele havia destruído sua obra-prima, sobrecarregando sua musa de detalhes a ponto de restar no quadro apenas a imagem de um magnífico pé (o restante fora totalmente encoberto).

O que vemos é que Frenhofer experimenta um descompasso entre o furor alucinado, visionário do talento e os limitados meios de que dispõe para realizá-lo. Há uma distância – tragicamente intransponível – entre o projeto que ele alimenta, profundamente inspirado, e a realização da obra. Nesse sentido, podemos ensaiar uma síntese: sua obra o aparta do mundo, o que dá a medida de sua perceptível alienação, mas, ao mesmo tempo, também o eleva, tornando-o mais interessante do que todos os outros personagens. O problema, entretanto, é que, no final das contas, mesmo a obra-prima não passa de uma quimera. Esse é o teor das antecipações que Lukács rastreia nessas novelas de Balzac: ele “viu determinados momentos, muito essenciais, da problemática interna dos meios de expressão modernos artísticos e figurou com grande perspicácia e força seu fracasso trágico quanto à realidade a ser representada” (LUKÁCS, 1964a, p.553).

São antecipações, porque não é nessa época (nem a de Balzac, nem a de seus personagens) que Lukács situa a “crise de estilo”, mencionada logo no início. Ao comentar isso, ele tem em vista as obras produzidas após 1848, depois da traição política da burguesia – é quando se dá de um modo geral a passagem para a “modernidade em sentido estrito”² (LUKÁCS, [s. d. 2], p.116). Situando essa crise, Lukács afirma que é

da hostilidade do capitalismo desenvolvido enquanto material para a arte e [da hostilidade] da visão artística, que germina em seu solo, para a criação literária [que] surge a luta em torno de uma forma moderna e ainda assim verdadeiramente artística para um conteúdo moderno”. (LUKÁCS, p.116)

Uma dificuldade, portanto, de se encontrar a forma adequada para um conteúdo moderno, para a matéria literária, sem que fosse necessário desertar definitivamente do campo das artes, que, para Lukács, diz respeito entre outras coisas a uma aparência sensível. Se

² Esse é o sentido desse termo nesse contexto. Em “Teoria de Schiller sobre a literatura moderna”, por exemplo, Lukács o usa de modo diferente, para se referir aos escritores realistas a partir do século XVIII, em contraposição aos poetas antigos, “ingênuos” (a questão que está sendo discutida é justamente a periodização de Schiller).

observarmos bem, o impasse que é decisivo nesse momento, tal como Lukács o descreve, está mesmo muito próximo daquele que precipita os personagens-artistas de Balzac (vimos aqui algo a respeito de Frenhofer) na curva trágica.

Um dos motivos que podem explicar que Balzac tenha, à maneira de um espelho que adianta, antecipado isso em suas novelas de artista é que existe um mesmo problema de fundo, que vincula de uma certa maneira sua época à “modernidade em sentido estrito”. No momento em que Balzac escrevia seus romances, mas também depois, quando Flaubert escreveu *A educação sentimental*, ou ainda quando Thomas Mann, muito depois, escreveu *Dr. Fausto*, os artistas burgueses produziam suas obras em uma situação que, de saída, lhes era adversa: é o que podemos identificar de um modo geral, nas análises de Lukács, como a “hostilidade do capitalismo à arte”. O leitor logo poderia objetar: mas por que, então, falar de “capitalismo desenvolvido” (é essa a expressão de Lukács), por que especificar o estágio da formação social, se a “hostilidade” é algo que atravessa a produção artística no capitalismo, de uma ponta a outra? E de fato: não é possível compreender a literatura que surge depois de 1848, não podemos compreender essa crise de que fala Lukács, sem atinar com a especificidade do período e a nova correlação de forças que estava se consolidando a essa altura. Do mesmo modo, outros momentos da história literária, digamos, a época de Rabelais ou de Cervantes, quando surge o romance moderno de acordo com Lukács, essa época impõe-se como um verdadeiro mistério, se não buscarmos modular o que seria a “hostilidade do capitalismo” às artes, nesse estágio do desenvolvimento da luta de classes. É nessa direção, mais concreta, que interessa conduzir a argumentação; mas, de início, iremos avançar “timidamente”, por terrenos mais abstratos, tentando identificar apenas o contorno mais externo, apenas a forma geral da “hostilidade do capitalismo” às artes, tal como ela aparece nos textos de Lukács.

Quando Lukács fala da “essência desfavorável do capitalismo para a arte” (LUKÁCS, 1964b, p. 405) ele evoca assim, mais do que qualquer coisa, “um complexo de problemas” (KLATT, 1985, p. 29). Aqui e ali, nos textos do início da década de 1930, já despontam isoladamente alguns de seus aspectos. Nesse momento, entretanto, Lukács parece conceber a questão de modo muito mais solto. Parece, aliás, que não chega a se constituir propriamente uma questão. Mais do que algo que foi acumulado, essa é uma observação que surge apenas de passagem, ainda que ela seja inegavelmente importante, como podemos ver, por exemplo, no texto que Lukács escreveu sobre Gerhard Hauptmann (LUKÁCS, 1971, p. 75).

Como contraponto, vejamos um trecho de um texto posterior, “A fisionomia intelectual da figura artística”. Como o título já sugere, o que Lukács busca desenvolver é, justamente, como se constitui nas narrativas essa dimensão intelectual dos personagens, como se forma e se expressa a sua visão de mundo. Quando ele se refere, então, à “prosa da vida capitalista”, não surpreende que se trate apenas de uma breve menção; afinal, esse não é mesmo o assunto. Ao comentar sobre o caráter extremo das situações típicas, Lukács entende que ele surge em certas obras “também como oposição romântica contra a prosa da vida capitalista” (LUKÁCS, 1971, p. 160). Haveria aqui muito a se considerar; em uma curta passagem, Lukács lança elementos que são fundamentais para a discussão sobre o realismo. O que é determinante, contudo, nessa altura do nosso argumento, é a “hostilidade do capitalismo” às artes. E, embora também aqui Lukács atravesse rapidamente o tema, sem nele se deter, a diferença é notável. Trata-se, nesse caso, de uma ponte fundamental. Todo o balanço que ele traça nesse texto sobre a caracterização dos personagens – primeiro nas obras

dos grandes realistas, e depois na literatura naturalista³ – parece ter como limite essa situação, a da “prosa da vida”. Em vista desse “obstáculo”, os escritores podem seguir por vias diferentes. Para responder, então, à pergunta: “Como os escritores dão forma ao perfil intelectual de seus personagens?”, Lukács mobiliza, ainda que sem o explicitar, esse quadro mais geral do “desfavor [*Ungunst*] social dos pressupostos e circunstâncias da criação artística” (LUKÁCS, 1971, p. 207).

E seria possível seguir os motivos dessa mudança de ênfase nos textos de Lukács? Parece-nos que sobretudo Michail Lifschitz, com quem Lukács trabalhava à época, desempenha nisso um papel fundamental. Mais do que algum traço geral e constante dessa relação, marcada por uma contribuição intelectual e afetiva que os acompanhou durante muito tempo, temos em vista uma circunstância bem específica, nesse caso: o artigo que Lifschitz publicou sobre a estética de Marx. Desde 1929, ele pesquisava no Instituto Marx-Engels, e, “favorecido pela possibilidade”, afirma Klatt, de “ver e avaliar textos ainda não publicados dos clássicos do marxismo, Lifschitz via como sua tarefa no início dos anos 30 tornar conhecidas ‘as verdadeiras concepções de Marx e Engels sobre todo o curso da história da cultura’” (KLATT, 1985, p. 28). É, pois, com esse objetivo que Lifschitz escreve e publica logo no início da década o referido artigo. Além da importância que esse trabalho teve para o pensamento estético marxista de um modo geral – afinal, de modo pioneiro, Lifschitz acompanha e comenta o processo de desenvolvimento histórico das ideias estéticas de Marx –, nele seria possível reconhecer também, como afirma Klatt, o esboço de alguns princípios teóricos fundamentais, de onde Lifschitz extrairá depois seus próprios critérios de julgamento estético (KLATT, 1985, p. 29). Esses princípios consistem, ainda de acordo com Klatt, em dois grandes “complexos de problemas”: “a hostilidade do capitalismo à arte” e “a especificidade da grande arte” (KLATT, 1985, p. 29).

O próprio Lifschitz pouco usa essa expressão, “hostilidade do capitalismo à arte”. Mas não é à toa que Klatt recorre a ela para sintetizar de que trata esse primeiro “complexo de problemas”. Ele evoca, assim, uma passagem de Marx, da qual Lifschitz cita um grande trecho na seção IV de “Karl Marx e a estética”:

(...) A relação não é também, portanto, tão simples como ele pensa. *Por exemplo, a produção capitalista é hostil [feindlich] a certos ramos de produção espiritual, por exemplo à arte e poesia.* De outra maneira se chega à imaginação dos franceses no século XVIII, já belamente parodiada por Lessing. Se estamos mais na frente na Mecânica etc. do que os antigos, por que não deveríamos poder fazer uma epopeia? E a *Henriada* pela *Iliada*?⁴

Como se sabe, Marx e Engels, apesar de terem se ocupado durante toda a vida com a literatura e a estética, nunca organizaram suas ideias a esse respeito em uma obra⁵. No entanto, como lembra Lukács, os “princípios fundamentais da inversão materialista estão diante de nós, de maneira clara, na forma de asserções que [eles] fizeram sobre questões singulares concretas” (LUKÁCS, 1969, p. 133). É o caso dessa passagem, na qual Marx aponta para o “caráter antiestético do presente capitalista” (LUKÁCS, 1969, p. 255). Nela podemos notar

³ Cabe observar que o caso do realismo socialista, tratado particularmente na última seção do texto, exigiria outras mediações.

⁴ Essa passagem é da *Teoria do mais valor*, um manuscrito publicado postumamente do que era considerado como um “excursus histórico”, “um esboço histórico das teorias burguesas sobre mais-valor”. Cf. MARX; ENGELS, 1977, p. VIII.

⁵ Cf. LUKÁCS, 1969, p. 205.

claramente um desses princípios da “inversão materialista” de que fala Lukács, na medida em que, ao se contrapor às concepções de Storch sobre trabalho produtivo e improdutivo, que abstraem do desenvolvimento histórico, Marx expõe a base a partir da qual se formam as ideologias, e que depende, por sua vez, do processo social de produção, do modo de vida bem como de suas transformações ao longo da história. Nesse sentido, o fundamento da produção espiritual (ou, no caso, imaterial) é por sua vez material e histórico, e por isso, dentro dessa relação, “à maneira de produção capitalista corresponde uma outra espécie da produção espiritual diferente do modo de produção medieval” (MARX; ENGELS, 1977, p. 257).

Indica-se assim que as questões relacionadas à arte, um dos ramos da produção espiritual, não podem ser resolvidas apenas intraesteticamente, no campo formal artístico, pois também elas são um produto do desenvolvimento social, com o qual se relacionam de maneira bastante intrincada. Como afirma Lukács, “Marx reivindica que sejam investigadas exata e concretamente as condições específicas, das quais surgem a matéria e a forma de um período artístico determinado, com base no seu ser social” (LUKÁCS, 1964a, p. 107). Não se trata, contudo, de reconhecer uma mera convergência entre o desenvolvimento das forças produtivas e o desenvolvimento da arte, como se as circunstâncias favoráveis de um lado implicassem paralelamente o florescimento do outro; ou ainda, pelo contrário, como se de um modo decadente de produção social pudesse brotar *apenas* uma arte também decadente. Não se trata de uma simples relação de causa e efeito⁶. O progresso técnico, material pode fazer com que se tornem possíveis, ou, pelo contrário, ele pode fazer com que desapareçam certas formas de arte. O desenvolvimento ideológico e, dentro disso, artístico é, portanto, desigual, de modo que podemos reconhecer “o desenvolvimento relativamente independente das áreas de atividade humana singulares – do direito, da ciência, da arte etc.” (LUKÁCS, 1964a, p. 206). É essa descontinuidade entre o desenvolvimento econômico e o desenvolvimento artístico o que Marx quer ressaltar, quando fala da “hostilidade do capitalismo à arte”. Estamos “mais na frente na mecânica etc.”, como ele de certa maneira ironiza; mas, em uma época na qual “os acontecimentos mais importantes são transações comerciais, invenções de máquinas, construção de novos portos e em que cada um só pensa no comércio”⁷ (NAUMANN, 1986, p.18), não faz sentido, por exemplo, retomar os temas e motivos da epopeia. Quem seria, nesse contexto, o grande herói épico? Escalaríamos para tanto o “grande comerciante”⁸? O que Marx demonstra referindo-se à epopeia para negar a suposição de que haveria alguma homogeneidade no progresso é que, nesse nível pré-estético, o capitalismo é hostil à arte e à poesia, que existe, portanto, uma “contradição objetiva entre grande arte e sociedade capitalista” (LUKÁCS, 1964a, p. 155).

Se voltamos então, a Lukács, podemos encontrar essa mesma passagem citada diversas vezes, sobretudo a conhecida frase que se refere à hostilidade do capitalismo às artes. Tão mais significativo, entretanto, é, como mencionamos, o lugar que essa consideração assume para ele, como um importante “ponto de partida metodológico” (SZIKLAI, 1976, p.132). Isso não tem consequências apenas para a análise das obras literárias, mas na própria reconstrução das categorias de análise. A contrapartida que se impõe, a partir desse horizonte, para a crítica,

⁶ Como afirma Lukács, “quem vê nas ideologias o produto mecânico, passivo do processo econômico que constitui sua base, esse não entende absolutamente nada sobre sua essência e seu desenvolvimento, ele não representa o marxismo, mas sua distorção, sua caricatura” (LUKÁCS, 1964a, p. 208).

⁷ Aqui, o autor está traçando um paralelo entre Marx e os iluministas.

⁸ Essa é a pergunta que faz Diderot, e que Naumann considera que poderia estar na *Introdução para a crítica da economia política*: “Por acaso um grande comerciante é capaz de se tornar o herói de uma poesia épica?”.

é a necessidade de repensar os problemas estéticos, de reformular as categorias, de acordo com sua perspectiva diante dos fatos da vida. Resolver teoricamente esse problema implica, por um lado, “olhar nos olhos, sem medo, dos fatos econômicos-sociais do desenvolvimento capitalista”. Implica, portanto, a investigação “destemida” da realidade objetiva. Por outro lado, afirma Lukács, é preciso “comprovar artisticamente que as categorias tradicionais estéticas são inadequadas para capturar e expor a realidade capitalista; que ‘a produção capitalista é ‘hostil’ a certos ramos de produção espiritual, como arte e poesia’ (Marx)”. (SZIKLAI, 1976, p. 239). A questão é a relação entre arte e realidade. Só a partir dessa relação, a partir dos fatos da vida é que podem surgir as categorias concretas, tanto de conteúdo quanto de forma.

Logo que compreendemos isso, logo que compreendemos quão fundamental é a hostilidade do capital à arte, se queremos entender, por exemplo, o romance moderno, essa expressão aparece – para falar com Schlenstedt – propriamente como uma “cifra multirradiosa”. Afinal, essa seria, então, “a problemática necessária de toda arte moderna” (LUKÁCS, 1964a, p. 107). Mas onde estão as raízes dessa hostilidade, quais são os seus desdobramentos? Resta, portanto, comentá-la, determiná-la. Para começar, podemos retomar a ideia de que se trata de um “complexo de problemas”, ou ainda, como afirma Schlenstedt, de um “complexo de representações”. São pelo menos duas as condições – e, como veremos, elas estão entrelaçadas – que compõem isso que Lukács descreve como “hostilidade” ou “desfavor” da realidade capitalista às artes.

Capitalização geral do espírito

Lukács comenta que Balzac apanha no ar o tema de *Ilusões Perdidas*, criando assim o novo tipo do “romance da desilusão” (LUKÁCS, 1965, p. 488). Se apenas retratasse esse apagão (quase) geral, quando a melhor parte da burguesia é obrigada a depor não suas armas, mas seus ideais, o tema de *Ilusões perdidas* não seria nada original. Lukács destaca, no entanto, um outro momento desse romance, que decorre por sua vez de uma visada característica de Balzac: em suas obras, ele não se volta apenas para o passado, mas, olhando também na direção contrária, em direção ao futuro, vê que “o fim do período heroico do desenvolvimento burguês da França significa o começo da grande decolagem do capitalismo francês” (LUKÁCS, 1965, p. 474). Acontece que, em *Ilusões perdidas*, particularmente, a dominação do capitalismo engloba um campo insuspeito, para alguns, pois que ele estaria aparentemente isento dessas transações materiais, e transforma-o igualmente em mercadoria: esse campo é o espírito. É do ponto de vista da “capitalização do espírito” que Balzac acompanha nessa obra o processo mais geral, pelo qual passa a França da época, de modo que o tema de *Ilusões perdidas* seria, segundo Lukács, “o tornar-se mercadoria da literatura (e com ela de toda ideologia)” (LUKÁCS, 1965, p. 474).

Justamente essa transformação, a mercantilização da atividade literária, a que Balzac dá forma artística em seu romance, está na base do que podemos compreender como uma das dimensões da “hostilidade do capitalismo às artes”. Ao ser integrado à indústria do trabalho cerebral, o escritor passa então a ocupar um novo lugar, bastante problemático. Em

Ilusões perdidas, é sobretudo Lucién de Rubempré⁹, um dos protagonistas, que coloca isso em cena. Sua ambição era tornar-se poeta, atingir a “glória literária” (BALZAC, 1959, p.33), e todos os seus passos o guiam na direção dessa promessa que é, ao mesmo tempo, uma promessa de glória social. Em Paris, entretanto, nesse paraíso aberto ao gênio, Lucién se desfaz não só de suas moedas, estranhamente sorvidas pela cara rotina do circuito elegante do qual ele quer participar; também os seus sonhos e ideais de jovem talentoso são trocados, um por um, por falsas oportunidades de ascensão. E isso não traz tanto espanto, se acompanharmos a conversa que o jovem escritor ouve na primeira tentativa de vender a um livreiro uma obra sua¹⁰. Afinal, quem aqui rege a musa¹¹ é o Mercado, e esse são os seus termos próprios, a linguagem que ele fala: preço, prazo, promissórias e não fábula, personagens e forma. Desde já, insinua-se o arco da história de Lucién, sua via de desilusão. Pois, no contexto dessa transfiguração, em que também a arte surge como mercadoria, as usuais obrigações do escritor, referidas, assim supomos, ao feitio da obra, estão igualmente sujeitas à revisão. É preciso adaptar-se sem mais à nova musa.

É nesse sentido que, com a “capitalização do espírito”, o escritor passa a ocupar um novo lugar: sua premissa de trabalho passa a ser, na maior parte dos casos, a adequação ao mercado, “às necessidades do dia do mercado capitalista de livros” (LUKÁCS, 1971, p. 377). Integrando a indústria do trabalho cerebral, ele se torna força produtiva e seu produto, fonte de lucro para quem o põe para circular, o agente das mercadorias, o capitalista – no caso que estamos vendo, em *Ilusões perdidas*, o livreiro, que também publica e imprime. Dessa perspectiva, as qualidades artísticas de uma obra são apenas uma isca para um possível consumidor, e não mais a própria finalidade do trabalho que a produz, pois, no limite, “a produção de mercadorias não tem como objetivo a produção de determinados valores de uso como tais, mas a produção para a venda” (HAUG, 1997, p. 26). E, segundo Lukács, “(...) escritores que se acostumam a entregar semi-produtos e até mesmo fazem teoria de uma tal práxis hostil à arte, não podem manter viva em si uma relação interior com as verdadeiras questões da arte” (LUKÁCS, 1971, p. 378).

O escritor, nessas condições, perde o controle sobre a finalidade, o meio e o método de seu trabalho. Isso não quer dizer que ele assuma, conscientemente, esse jogo. Do ponto de vista do artista – de Lucién, em *Ilusões perdidas*, por exemplo – não é disso que se trata (ao menos, não de início). Como reconhece um outro personagem, d’Arthez, a vontade em seu coração, um amálgama de ambição e autenticidade, é do gênio, isto é, visa à “bela obra”. É verdade, também, que a consciência do produtor sobre o processo não altera a relação de “capitalização do espírito”, não altera o caráter de mercadoria de sua obra. Seria o caso de nos perguntarmos, entretanto, levando adiante a sugestão que paira nessa passagem de Lukács – a dos escritores que mantêm uma “relação interior com as verdadeiras questões da arte” – se não haveria algo análogo às “mercadorias separadas da atividade de produção”, características das formas de transição para o capitalismo. Nessa relação de transição, o trabalhador “se

⁹ A seu respeito, Lukács afirma: “Com grande sensibilidade e astúcia, Balzac figura aqui o novo tipo de poeta, especificamente burguês: o poeta como harpa eólica para os diversos ventos e tempestades da sociedade, um emaranhado de nervos inconstante, sem direção, ultrasensível (...)” (LUKÁCS, 1965, p. 477).

¹⁰ Cf. BALZAC, 1959, p. 33.

¹¹ Não podemos deixar de lembrar dos integrantes do Cenáculo, que também são artistas, mas produzem de acordo com outros princípios, tidos por inquebrantáveis. Isso não os opôs, como alguém poderia supor, à glória. Mais de uma vez Balzac ressalta que D’Arthez, o mais proeminente dentre eles, torna-se um dos “mais ilustres escritores da época”.

mantém como usuário de seu próprio trabalho”, que responde, portanto, às suas próprias necessidades, embora seu resultado, ao final, se torne também mercadoria¹²:

Milton, por exemplo, que escreveu o *Paraíso perdido* por 5 libras esterlinas, era um *trabalhador improdutivo*. Ao revés, o editor que fornece à editora trabalho como produto industrial é um trabalhador produtivo. Milton produziu o *Paraíso perdido* pelo mesmo motivo porque o bicho-da-seda produz seda. Era uma atividade própria de *sua* natureza. Depois vendeu o produto por cinco libras. (MARX *apud* COTRIM, 2012, p. 193)

Além disso, esse movimento mais geral de “capitalização do espírito”, que passa a se afinar com a forma mercadoria, pode ser refratado por circunstâncias locais, que podem impulsionar ou, pelo contrário, limitar o desenvolvimento do mercado literário. Este pode ainda desempenhar um “papel ambivalente” com relação aos “bens culturais”, como observa Klaus Städtke (sd. p. 266-267) a propósito da literatura russa no início do século XIX.

Tudo isso sopesado, Lukács sustenta que existe, ainda, uma certa “margem de manobra livre”, cuja real constituição deve ser determinada, e que se desenvolve contra esse pano de fundo da *total entrega* aos princípios do mercado. Instaura-se assim, para Lukács, um corte, que separa um e outro tipo de escritor, já que o tipo de investimento que os escritores fazem na “bolsa do espírito” os dividiria fundamentalmente em dois grupos. Este é o metro que Lukács assume em sua própria crítica: ele investiga “apenas os tipos honestos e talentosos”, ainda que seja impossível isolá-los completamente dos “escritores mequetrefes sem talento e corrompidos” (estes constituem o pano de fundo incontornável de seu objeto) (STÄDTKE, sd. p. 383).

Podemos perceber, a partir dessas considerações com que Lukács torneia seu argumento, que não é possível avançar muito sem considerar qual é o lugar concreto em que se encontra a literatura no que diz respeito à produção de mercadorias. Até aqui, em linhas gerais, notamos que, quando o que decide sobre a obra literária, sobre sua constituição, é a margem de lucro que ela pode oferecer, isso redimensiona em última instância o papel do escritor, em função do questionável “apoio do capital”. Assim sendo, parece-nos que, para Lukács, não se esgota o problema do prolongamento da ordem capitalista sobre a esfera artística apenas ao reconhecer os “efeitos deturpadores do dinheiro” (LUKÁCS, 1969, p. 213), suas consequências imediatas que se expressam através da relação com o mercado. Na constelação da mercadoria, há *outros processos sociais* que se impõem, também, como um obstáculo ao desenvolvimento das artes.

Podemos ler nesse sentido a afirmação de Lukács de que “a hostilidade à arte da ordem de produção capitalista se revela também na divisão do trabalho capitalista”, nas implicações para o artista do modo como se organizam e se desenvolvem no capitalismo as relações de produção. Dizemos que o problema se refere, aqui, ao artista, mas a maneira “como a base econômica da ordem de produção capitalista retroage na literatura” não depende, diretamente, de sua subjetividade, por mais que a restrinja. Explicitamos assim, apenas, o ponto de vista que Lukács assume diante desse problema, cuja “correta compreensão remete ao estudo da totalidade da economia” (LUKÁCS, 1969, p. 214). E desse ponto de vista, Lukács destaca “somente um princípio”, que tem pautado “os grandes movimentos

¹² Seguimos aqui o argumento de Vera Cotrim. Cf. COTRIM, 2012, p. 193.

democráticos e revolucionários” desde tempos passados: “a reivindicação do desenvolvimento do homem multilateral, inteiro” (LUKÁCS, 1969, p. 214)¹³. De maneira contraditória, essa demanda toma pé em um solo que, objetivamente, impede o desenvolvimento da personalidade, pois “a divisão do trabalho capitalista, com base na qual somente pode-se dar aquele desenvolvimento das forças produtivas que constituem a base material da personalidade desenvolvida, subjuga os homens, despedaça sua personalidade em especialidades sem vida, etc.” (LUKÁCS, 1964a, p. 58).

Esboça-se o curto-circuito. A mesma arena social que suscita o desenvolvimento da personalidade, dispondo das bases materiais necessárias para tanto, em cujo solo desponta o ideal humanista do desenvolvimento harmônico da personalidade, frustra sistematicamente a sua realização e promove o exato contrário, invertendo e diminuindo todas as qualidades do homem. Refreando o pleno desenvolvimento das capacidades humanas, que são retalhadas e constrangidas a uma via de mão única, a divisão social do trabalho é assim um dos pilares do “calcanhar de aço do capitalismo”. “A divisão do trabalho da sociedade de classes, a separação entre cidade e campo, de trabalho corporal e espiritual” (LUKÁCS, 1964a, p. 230): essas são cisões que reproduzem em diferentes esferas, de maneira análoga, a cisão instaurada pela apropriação privada da produção social. E por que, para Lukács, isso é desfavorável para o desenvolvimento da arte e da literatura? O subjugamento do homem as atinge em seu cerne, pois “a humanidade, isto é, o estudo apaixonado da constituição humana do homem, pertence à essência [Wesen] de toda literatura, de toda arte” (LUKÁCS, 1969, p. 213).

Variando, então, o ângulo crítico, podemos apreender como o encapsulamento da literatura se inscreve em um movimento mais amplo, como ele se inscreve no isolamento da arte na sociedade burguesa. Para Lukács, isso já começa à época de Goethe (ao menos na Alemanha). Mas, uma vez que não se tratava ainda de um “fato consumado”, Goethe lutou de maneira encarniçada contra essa tendência, experimentando vividamente, contudo, sua “irresistibilidade objetiva”. Sua luta, afirma Lukács, deu-se em duas frentes: “por um lado, a arte enquanto arte, a pureza da arte deveria ser salva sob essas circunstâncias das forças antiestéticas da época; por outro e ao mesmo tempo o caráter social da arte contra seu isolamento iminente” (LUKÁCS, 1964a, p. 540).

Ora, se os isolarmos um do outro, vemos esboçarem-se os dois extremos que constituem, para Lukács, o falso dilema em que se encontra a arte moderna, “um falso dilema entre objetivismo e subjetivismo” (LUKÁCS, 1981, p. 46). De um lado, a predominância do “ponto de vista do ateliê”, cuja “expressão e impressão estariam apartadas do conteúdo, apartadas daqueles problemas que enraízam a literatura na vida do povo, que fundamentam a efetividade e popularidade [Volkstümlichkeit] centenárias, milenares das grandes obras de arte” (LUKÁCS, 1971, p. 378-379). Do outro lado, estariam os que criticam essa ênfase na subjetividade em favor do registro objetivo, do qual deveria surgir uma “objetividade mais elevada”, a qual se confunde, por sua vez, com o registro mediano.

Lukács retoma em diversos textos essa discussão sobre práticas literárias aparentemente opostas, que replicam a oposição entre subjetivismo e objetivismo. O mesmo poderia ser observado, também, no campo da crítica literária. Mas, como dissemos, esse é para Lukács um falso dilema. Espelhando “fenômenos superficiais da divisão capitalista do trabalho” (LUKÁCS, 1971, p. 384), operam ambas de maneira dualista, o que impede a representação “múltipla e profunda” da realidade. Mais do que isso, ao se aterem a sua

¹³ Esse é, segundo Lukács, o “grande problema do humanismo burguês-revolucionário”.

imediatividade, acabam por reforçar justamente aquilo a que buscavam se contrapor, isto é, a “crescente falta de poesia da literatura burguesa” (LUKÁCS, 1971, p. 378).

Resplandece, assim, tanto na literatura do sujeito desamparado, quanto na forma que remete ao objetivismo naturalista, a figura do escritor isolado, para quem se perderam os “vínculos com a vida social do povo” (LUKÁCS, 1971, p. 384). Poderíamos falar aqui em atomização? Há uma passagem de Lukács que nos orienta nesse sentido:

A prosa da vida capitalista atomiza economicamente os homens. A conexão econômica, que de fato existe, profusamente intrincada, aparece para eles como um poder misterioso anônimo, inapreensível e inatingível. Dessa forma de aparição necessariamente dupla da vida capitalista na consciência dos homens surge sua solidão interior, que foi retratada de maneira profundamente comovente pelos grandes épicos da prosa capitalista. (LUKÁCS, 1964a, p. 401)

Entra em cena, mais fortemente, o indivíduo como “‘mônada’ isolada”, na medida em que a economia capitalista se desenvolve. Na *superfície*, “são visíveis acontecimentos e destinos puramente pessoais, imediatamente privados” e as forças sociais, que atuam nesse âmbito que parece apenas pessoal, surgem, para o observador cada vez mais como uma “figura abstrata, misteriosa” (LUKÁCS, 1964a, p. 130). “Na consciência dos homens”, afirma Lukács, “o mundo aparece totalmente diferente do que ele é, deformado em sua estrutura, arrancado de suas conexões” (LUKÁCS, 1969, p. 213). Ou ainda, na formulação de Vázquez (2011, p.156), “desde que a sociedade capitalista se vê dilacerada por suas contradições fundamentais, as relações humanas que se desenvolvem em seu marco se impessoalizam e tomam a aparência de relações entre coisas”. Eis por que a relação do artista moderno com a vida se torna inumana – na *superfície*, as formas de vida estão fetichizadas.

Prosa do capitalismo

Procuramos mostrar, em escala ampliada, aspectos da produção material e das relações sociais no capitalismo que dificultam o desenvolvimento das artes. Como pudemos ver, Lukács caracteriza essa sólida barreira social a partir de um conjunto de determinações que denotam, em última instância, a desumanização do homem; por isso a ênfase nas “deformações que a divisão do trabalho e o estranhamento deixam na alma dos homens individuais” (SCHLENSTEDT, 1987, p. 224), à medida em que o capitalismo se desenvolve. A hostilidade do capitalismo às artes equivale, portanto, à hostilidade ao homem, ao despedaçamento do homem (LUKÁCS, 1965, p. 606). E agora, quando modificamos o ângulo, passando a tratar do problema de um modo mais específico, dentro do campo da literatura, não surpreende a afirmação de Lukács, a certa altura de seu artigo sobre o romance, de que a matéria com a qual o artista tem que se haver é “desfavorável [ungünstig]” (LUKÁCS, 1981, p. 28). Não basta, contudo, simplesmente transpor os termos de um campo para o outro. “Capitalização do espírito”, divisão do trabalho, fetichismo – a maquinaria social que antes observamos assume aqui uma outra figura, mais afeita à prosa¹⁴ e aos meneios

¹⁴ À primeira vista, parece um uso que se contrapõe à poesia lírica, mas veremos ao longo dessa seção as dimensões disso que Lukács caracteriza como prosa do capitalismo.

próprios da literatura. O que há nisso de ambivalente é o que iremos ver, na “forma mais típica e plena de configuração dessa forma social”: não por acaso, o romance.

Como afirma Lukács, o romance, quanto ao seu conteúdo, resulta das “lutas ideológicas da burguesia ascendente contra o feudalismo que perece” (LUKÁCS, 1981, p. 28). Por isso, a oposição contra “o estado de mundo medieval”, que recobre, observa Lukács, quase todos os primeiros grandes romances. Isso não exclui, entretanto, que nesses romances seja reaproveitada a “herança da cultura feudal da narração”. Dela fazem parte não só aqueles “elementos de aventura”, que o romance retoma em chave paródica, satírica¹⁵. O modo de composição que dele é próprio, nesse período de seu surgimento, em que um acontecimento interessante sucede ao outro numa “frouxa cadeia” (LUKÁCS, 1964b, p. 469), de maneira episódica, originando “aventuras individuais” – isso é também uma herança medieval que o romance assimila e reelabora.

Se podemos verificar a atmosfera medieval, na qual o romance se banha, através de elementos da cultura de narração feudal que ele toma de empréstimo e estiliza, a sua filiação burguesa, por sua vez, orientada para o futuro, provoca fissuras nessa estrutura, ao incorporar na composição “elementos plebeus”. Foi Heine, como mostra Lukács, quem apontou para isso em um romance muito singular: *Dom Quixote*. Em sua “Introdução a Dom Quixote”, Heine observa que “Cervantes funda o romance moderno ao introduzir nos romances de cavalaria o retrato [Schilderung] fiel das classes mais baixas, ao nele misturar a vida do povo” (LUKÁCS, 1981, p. 32). Assoma assim no horizonte dominado pelos feitos heroicos rebaixados de um Dom Quixote, ele mesmo um fidalgo sem posses, a “natureza prosaica”, “a pequena vida sóbria da burguesia”¹⁶, sem que isso, contudo, se imponha de modo cabal (como acontecerá depois nos romances ingleses), o que, para Heine, apenas nivelaria tudo à linha da banalidade. É esse balanço harmônico entre o “aristocrático” e o “democrático” o que ele admira particularmente nessa obra.

Lukács tem discordâncias quanto a essa análise, que se atém, contudo, ao ponto crucial e que nos interessa: essa atenção inédita ao pequeno mundo, à vida individual (e no caso, à vida individual de plebeus). Isso distingue o romance nesse limiar de sua história. O motivo para tanto, Lukács o destaca em seu comentário ao *Fausto*, de Goethe. Notando, justamente, que no início da luta da classe burguesa contra o absolutismo feudal, a arte se volta tematicamente para o “‘pequeno mundo’ da burguesia”, Lukács explica que essa esfera apartada da sociabilidade, muito astuciosamente, era considerada mais pura moralmente e mais elevada do ponto de vista humano do que o “‘grande mundo’ do absolutismo feudal da época”. Não se trata aqui, entretanto, de uma polêmica pelo gosto da polêmica, pois, desvalorizando artisticamente a “conquista do ‘grande mundo’” (LUKÁCS, 1965, p. 610), a burguesia consegue articular e expressar seus valores, suas aspirações nesse estágio inicial de sua ascensão, fazendo sombra ao que cabia a ela descartar: a ordem absolutista.

Poderíamos dizer, então, que *Dom Quixote* também nos mostra que na ordem do dia está “o ‘pequeno mundo’ da vida individual”. Nesse sentido, Cervantes rompe com a tradição do romance medieval, como detalha Monika Walter, desdobrando acontecimentos cotidianos, ao invés de desfiar uma sequência de acontecimentos maravilhosos, cruciais nas aventuras nos romances de cavalaria: “no mundo épico, que até então fora povoado por uma nobreza palaciana idealizada, entra o pequeno-nobre pobre, mediano, que come, bebe,

¹⁵ Caso contrário, afirma Lukács, seria uma elaboração ideológica.

¹⁶ Cf. HEINE, H. “Einleitung zum *Don Quijote*”.

proseia e sobretudo lê...” (WALTER, 1977, p. 637-638). Vêm à tona, assim, “os lados prosaicos e frequentemente banais da vida e do comportamento dos homens, a ganância dos comerciantes, a rudeza dos que passam nas estradas de província, a monotonia da existência na província” (WALTER, 1977, p. 652). Ao negar, portanto, com um acento polêmico o “mundo de aventuras dos romances de cavalaria”, que está impregnado pela visão de mundo feudal e aristocrática, para retomarmos os termos de Heine, a matéria desse romance se aproxima da vida cotidiana¹⁷, e mais especificamente, como dissemos, “da vida do povo”. Coloca-se em primeiro plano a “vida privada do simples burguês”, encadeada, no caso desse romance, de maneira fantástica (LUKÁCS, 1981, p. 34).

Lukács interpreta essa incursão preferencial pela via privada como um vasto processo, que continua até a Revolução Industrial, na Inglaterra, e a Revolução francesa, quando se forja uma nova situação social e a conquista do “grande mundo” é posta na ordem do dia romanesca (LUKÁCS, 1965, p. 610). Seu significado, afirma Lukács, nesse período inicial, é extraordinariamente revolucionário. Pois, por um lado, a “exigência de que o simples burguês em seu destino privado puramente civil possa ser herói do grande drama e da grande épica foi a forma de manifestação literária das exigências políticas da revolução burguesa”. E, de outro, isso representa um ganho para a literatura, “a conquista de um conteúdo [Stoffgebiet] imensuravelmente rico e amplo em contraste com a estreiteza e secura da poesia cortesã-feudal” (LUKÁCS, [s. d. 1], p. 4).

Se variarmos um pouco os termos e as ênfases, veremos que essa guinada rumo à “vida pessoal” caracteriza o romance não só nesse momento de intermitência, quando o fiel da balança pende para a representação do “pequeno mundo”, adaptando-se a uma nova correlação de forças. Antes, isso dá mostras, numa forma particular, historicamente determinada, da matéria preferencial do romance enquanto gênero literário. Pois desde muito cedo, afirma Lukács, os “grandes representantes do realismo” no romance reconheceram o privado como sua matéria.

Não que apenas o romance se ocupe dessa esfera, do burburinho entre paredes. De acordo com Lukács, a “arte especificamente burguesa”, como um todo, caracteriza-se por ser uma “arte da vida privada” (LUKÁCS, [s. d. 1], p. 5). É um limite que se impõe porque existe a “separação clara e exata entre ‘pequeno’ e ‘grande’ mundo” (LUKÁCS, 1965, p. 610), porque socialmente se instaura a “separação das esferas públicas e privadas” (COTRIM, 2009, p. 269). E, ao separar “da vida privada as funções sociais”, perdem-se as bases do antigo *páthos*, que Lukács, como observa Ana Cotrim, designa como “paixão sublime” na versão mais enxuta de seu artigo sobre o romance. A “paixão sublime”, por sua vez, nada mais é do que “a relação imediata de uma paixão individual, figurada realisticamente, com os problemas decisivos da comunidade” (LUKÁCS, 1981, p. 59). Esse tipo de *páthos* é o que vigora no mundo antigo e dá forma às obras de arte que surgem nesse período. Nelas, “o ‘pequeno mundo’ da vida individual existe apenas na medida em que se imiscui no ‘grande’ (amor em *Antígona*), e no ‘grande mundo’ antigo as raízes são imediatamente visíveis por toda parte a partir da vida pessoal do ‘pequeno mundo’” (LUKÁCS, 1965, p. 610). No entanto, como observa Lukács, “essa situação peculiarmente favorável para a arte se perde (já na Antiguidade) com a queda das antigas cidade-repúblicas” (LUKÁCS, 1965, p. 610); e com ela se vai o fundamento da “paixão sublime”.

¹⁷ Cf. LUKÁCS, 1981, p. 32.

E não seria esse refluxo da “paixão sublime” o equivalente de “mirar com olhos sóbrios” (MARX *apud* LUKÁCS, 1969, p. 288), justamente aquele traço da burguesia que Marx, no *Manifesto comunista*, identifica com a sua iconoclastia, deixando sobreviver apenas o “frio interesse” como laço fundamental? Ao comentar essa questão, Lukács cita algumas passagens de Marx que sugerem justamente que a proeminência do privado é uma via necessária (e de mão dupla, como veremos) do materialismo da sociedade burguesa:

A completa realização do idealismo de estado” (Marx) condena toda poesia de *citoyen* burguesa a uma generalidade abstrata; precisamente por causa do patético uma tal poesia perde seu páthos em sentido antigo. Mas, diz Marx, esse mesmo processo é ao mesmo tempo “a completa realização do materialismo da sociedade burguesa” e uma busca pelo *páthos* da vida moderna só pode ser bem-sucedida nessa direção. “Então a borboleta noturna procura, quando o sol geral se põe, a luz de lâmpada do privado”. (LUKÁCS, 1981, p. 29)

A partir de certo momento, não se pode negar a irresistibilidade da busca pela esfera privada, que, na literatura, dá mostras sobretudo no romance. Este, enquanto sua “forma de expressão” (LUKÁCS, 1981, p. 17), vibra em diapasão com a sociedade burguesa. No entanto, o que há aqui de irresistível, há também de perigoso, por assim dizer. Trata-se do perigo, como comenta Lukács, “de que a arte perca seu caráter universal e público” (LUKÁCS, [s. d. 1], p. 5). Digamos, adiantando um pouco, que o romance se sustenta sobre uma contradição. É o que mostra Lukács, ao afirmar que o romance, já nesse momento “progressista”, “revolucionário” do desenvolvimento da burguesia, incorpora “elementos plebeus”, mas está, também, sob o influxo da prosa da vida – que, como vemos já nessa altura, é antes de tudo um obstáculo. O novo material a partir do qual surge a “nova forma romanesca” é que impõe essa contradição. Não por outro motivo, o romance surge como a forma de representação artística mais adequada dessa situação social e histórica concreta, fundamentalmente contraditória, o capitalismo; nesse sentido é que podemos reconhecer no romance, como afirma Lukács, “uma forma de expressão literária [schriftstellerische] da problemática fundamental da sociedade capitalista” (LUKÁCS, 1948, p. 106). Sem esmiuçá-lo, lembremos que esta também se funda sobre uma contradição, a contradição fundamental entre a produção social e a apropriação privada das riquezas.

Forma-se assim, na confluência das contradições, o nó entre forma literária e vida social, que explica em parte nosso percurso até aqui. Pois “as contradições da sociedade capitalista”, como afirma Lukács, “fornecem a chave para a compreensão do romance enquanto gênero” (LUKÁCS, 1981, p. 57). Se observarmos, retrospectivamente, foi o que procuramos mostrar no outro movimento do texto: certas contradições que se revelaram nas figuras da “hostilidade do capitalismo às artes” – a capitalização do espírito, a divisão do trabalho e a fetichização da realidade – voltam pelas portas dos fundos através de uma outra contradição, inscrita no material do romance desde a sua formação: a prosa do capitalismo.

Esse termo, “prosa”, certamente entra na constelação da poesia, como o seu oposto antagônico. Mas já no modo como caracteriza essa relação, Lukács deixa claro que não é nesse nível que podemos encontrar o sentido dessa oposição. Vejamos: em “Atualidade e fuga”, de modo a melhor determinar as fronteiras entre essas duas posições sugeridas no título (o ponto de fuga, aqui, é o romance histórico), Lukács sopesa a questão do heroísmo, visto como uma

forma de se afastar da “prosa do capitalismo”, através de uma “aparente aproximação da poesia do ‘período heroico’”. Isso seria, no entanto, como afirma Lukács,

(...) o maior afastamento dela [poesia do período heroico]. O poder social fantasmagoricamente objetivo do capitalismo, o desconforto humano necessário, que ele deve provocar em todos os que sentem humanamente, a vivência da ausência de liberdade, da repressão e da exploração, o ser despedaçado pela divisão do trabalho estão em contradição ofuscante com a alegação – conquanto sentida honestamente – da retórica heroicizante. A *poesia* inimitável dos poemas de Homero baseia-se no fato de que ela *podia* figurar homens que viviam e ininterruptamente afirmavam sua realidade social enquanto autocriada, que se sentiam nativos [heimisch] e contentes em sua realidade. (...) A concepção do presente enquanto período heroico é então no capitalismo uma fuga inconsciente do realismo para a retórica. (LUKÁCS, 1948, p. 110-111. Grifos nossos.)

Para determinar o que seria a poesia, o polo oposto à prosa, Lukács não recorre a elementos propriamente do estilo, embora, não raro, o que a poesia contém também deixe ressoar a noção de beleza¹⁸. A “poesia” que vemos surgir em Homero não encontra paralelo nas obras do presente porque ela *pressupõe certa sociabilidade*, porque ela *pressupõe certa relação com a realidade social*: é imperioso que os homens possam se reconhecer nela, afirmá-la. Isso só é possível quando a realidade social aparece como “autocriada”, quando ela é vivida como autodeterminada pelos homens. A poesia, assim, sua verdadeira fonte, é “um vínculo indissociável entre indivíduo e gênero, entre destino individual e destino do povo” (LUKÁCS, 1948, p. 240). Nesse sentido, poesia e prosa são, antes, os eixos de um compasso histórico, que delimita por sua vez o campo de criação dos escritores.

Que se trata, no caso da “prosa do capitalismo”, de uma “sombra crítica”, é Lukács quem diz, quando se refere, então, à “ignomínia da prosa da sociedade burguesa” (LUKÁCS, 1981, p. 33). O que ele tem em vista é esse peso objetivo – a sociedade burguesa – que promove, junto com a generalização das relações mercantis, “a degradação do homem” (LUKÁCS, 1981, p. 33). Em um primeiro momento, quando Lukács diz “prosa do capitalismo”, parece que se trata apenas de um problema de conteúdo, como se o espectro dos assuntos possíveis se restringisse a uma realidade mesquinha. O capitalismo, e mais especificamente, o capitalismo plenamente instituído exerce cada vez mais um “poder nivelador”, que aplaina a multiplicidade, a riqueza da realidade e o que resta então no seu lugar é a “mídia prosaica, hostil à literatura [dichtungsfeindlich]” (LUKÁCS, 1964b, p. 245). Essa matéria cinzenta, cuja monotonia se repete com um “tédio inconsolável” (LUKÁCS, 1964b, p. 223), é a própria expressão da faceta mortificante, destrutiva do capitalismo; ela mimetiza esse estado de terra arrasada, na qual, quando há (ainda) vida, não há, contudo, vivacidade. Tendo isso em vista, Lukács se refere à “banalidade, segura e vazio da prosa da vida burguesa” (LUKÁCS, 1964b, p. 208), a qual, poderíamos acrescentar, reproduz o “caráter morto e retesado das formações sociais [gesellschaftliche Gebilde]” (LUKÁCS, 1964b, p. 216).

¹⁸ Cf. LUKÁCS, 1964a, p. 407.

Haveria mais: se faltam a esse quadro inicial – comprometido, como define Lukács, pela prosa do capitalismo – as variadas cores que poderiam dar conta do intenso movimento vital, também as figuras que nele aparecem não chegam a alcançar uma forte distinção. Nem elas, nem suas relações ganham uma forma individualizada. Isso porque, como já observara Hegel (sem atinar com os fundamentos econômicos e “por isso em uma forma muitas vezes incompleta”, ressalva que Lukács acrescenta),

A estrutura da sociedade capitalista traz consigo, em primeiro lugar (...), que as forças sociais aparecem em uma forma abstrata, impessoal, que não pode ser apreendida pela narração poética; em segundo lugar, que na realidade cotidiana burguesa não acontecem situações em que se contrapõem claramente as oposições fundamentais, que na realidade cotidiana da sociedade capitalista os homens agem ao lado, ao largo uns dos outros e apenas com as consequências abstratas de sua ação influenciam seu destino reciprocamente.

Com isso, torna-se evidente um outro ponto que nos interessa: ao expor o caráter abstrato da matéria que prospera na estrutura social do capitalismo, Lukács aponta para o problema formal que daí deriva. A ação é posta no escanteio, já que na realidade cotidiana capitalista os homens “agem ao largo uns dos outros”. Daí que as oposições fundamentais não apareçam concretamente, na realidade cotidiana no capitalismo.

Esse tipo de situação não pode ser *narrada*. A dificuldade, então, consiste em “criar situações em que do agir ao largo um do outro se faz o agir concreto e típico contra o outro” (LUKÁCS, 1981, p. 28); uma vez que, de outro modo, não é possível figurar uma ação. E, no entanto, a ação, segundo Lukács, é o que constitui o “princípio poético do romance”, sua forma, propriamente dita, a qual se *baseia* então “no conhecimento correto do estado geral do mundo”, “no conhecimento criativo das contradições irresolvidas como força motriz da sociedade capitalista”. O que vimos mostrando até aqui pode ser compreendido sob essa rubrica, “estado geral do mundo”, em sua diversidade contraditória (é o que estamos enfatizando). Mas, como aponta Lukács, essa matéria geral é “apenas” o “pressuposto para o princípio propriamente poético, para a invenção e desdobramento da ação”. Tendo isso em vista, podemos dizer que, para Lukács, a ação é o que vincula conteúdo e forma.

Por isso, ela é o “ponto central dos problemas de forma do romance”, de modo que “todo o conhecimento dos estados sociais permanece abstrato e desinteressante do ponto de vista narrativo se não se torna um momento integrador da ação” (LUKÁCS, 1981, p. 26). Não que ela, enquanto princípio formal, seja destituída de conteúdo. Pelo contrário, sua importância central deriva de “uma necessidade do reflexo mais adequado literariamente da realidade”: “pois apenas na medida em que o homem age [handelt], é expressa sua real essência, a forma real e o conteúdo real de sua consciência através de seu ser social” (LUKÁCS, 1981, p. 26).

Note-se então o duplo sentido que esse termo, ação [Handlung], assume para Lukács: por um lado, ele indica a composição do enredo, seu encadeamento (ou, para retomar as expressões clássicas, o mito ou fábula) e, por outro, apreende a atuação do homem, que objetiva sua essência. A princípio, essa oscilação se explica até facilmente, bastando, como observa Bernhard Asmuth, observar por um outro ângulo a palavra “drama” (assim como o

drama, o romance, como estamos vendo, ocupa-se da ação humana, da “relação dos homens com a sociedade e com a natureza”):

A palavra que costumeiramente traduz [fábula] desde o século XVIII parece ter sido bem escolhida à primeira vista, sobretudo porque sugere a ação enquanto elemento essencial do drama ainda por um outro lado. Pois “drama”, derivada do verbo grego – mais exatamente, dórico – “dran” (fazer, agir), significa ação (...). (LUKÁCS, 1981, p. 5)

Mas seria preciso apresentar ainda algumas nuances, observando, pelo menos, que a fábula se refere não à ação pontual, mas ao encadeamento de acontecimentos, e estes muitas vezes divergem do sentido estreito¹⁹ que essa palavra possui. Em *Oblómov*, por exemplo, há longas sequências em que praticamente não *acontece* nada, no sentido forte da palavra, porque o protagonista simplesmente não sai de sua cama; no entanto, Lukács valoriza sobremaneira a composição da *ação* nesse romance.

De todo modo, sendo a ação o problema central do romance, não espanta que ela manifeste, de modo contundente, o caráter contraditório da forma social na qual o romance se baseia. Para Lukács, isso é uma mostra da “dialética do desenvolvimento desigual”: “a mesma contradição fundamental, a qual, somente, tornou possível a verdadeira ação romanesca, suscita ao mesmo tempo as condições mais desfavoráveis que podemos conceber para o problema artístico central, para a ação” (LUKÁCS, 1981, p. 28). Nesse sentido é que Lukács, como afirma Ana Cotrim, “se volta a esse problema por dois vieses”. Por um lado, explica a autora, Lukács “explicita a *determinação social da forma artística*, por outro, apreendeu que os obstáculos impostos à epicidade no romance *se traduzem* no problema da ação, bem como *se resolvem* no problema da ação” (COTRIM, 2009, p. 268. Grifos nossos.). Quer dizer, se o capitalismo “impõe dificuldades” para a criação da ação no romance, como procuramos mostrar, ao mesmo tempo, ele é que torna possível a construção de uma verdadeira ação romanesca.

Não se pode ignorar, então, “o desfavor da época” para o romance, que se manifesta como uma “sombra crítica” do capitalismo sobre essa forma. Mas não se pode ignorar, também, que esse desfavor não se impõe plenamente, na medida em que seu material objetivo é constituído por uma “luta recíproca”: “as contradições essenciais do capitalismo” (COTRIM, 2009, p. 268). Assim, embora esse “caminho do desenvolvimento ideológico” que hostiliza a arte seja “socialmente necessário”, ele não o é “em sentido fatalista para cada indivíduo singular”. Para Lukács, essa incongruência, “essa relação complicada, desigual e não fatalista do ideólogo singular com o destino de sua classe se mostra no fato de que a sociedade só explicita na superfície essa regularidade enrijecida”. Na realidade, o “desenvolvimento social é uma unidade viva e movimentada de contradições, a produção e reprodução contínua dessas contradições” (LUKÁCS, 1971, p. 263). Se o automatismo e o “caráter acabado” [Fertigkeit] do mundo capitalista são uma tendência de desenvolvimento real do capitalismo, que avança continuamente, essa é “de fato apenas uma tendência de desenvolvimento – e a sociedade nunca é objetivamente uma realidade ‘acabada’, morta e enrijecida” (LUKÁCS, 1964b, p. 209). Assim, a prosa da vida não é um princípio artístico,

¹⁹ Cf. LUKÁCS, 1981, p. 5.

mas uma *tendência*, diante da qual, afirma Lukács, é possível assumir fundamentalmente duas posições:

Ou bem a reconhecemos com implacabilidade realista enquanto forma necessária do presente, que vai predominar até que o próprio capitalismo seja abatido na realidade social pelo socialismo, até que a apropriação do mais valor desapareça da realidade social (...) Se essa realidade, que lhe é própria, é reconhecida na sociedade capitalista enquanto existente, e é criticada conforme a sua essência, surge aquele grande romance de Walter Scott até Tolstói, que se pode chamar, se quiserem, de “semi-arte”, mas que *precisamente em sua problemática* é a expressão literária adequada do sistema capitalista e foi sua crítica como ainda hoje o é. Ou o escritor pode se entregar à ilusão – capitulando consciente ou inconscientemente à demagogia social do fascismo – de que a realidade atual não é mais capitalista (...). (LUKÁCS, 1948, p. 109. Grifos nossos.)

É bem verdade que, nessa passagem, Lukács tem em vista uma situação bastante particular, que é a dos escritores burgueses atordoados frente à barbárie fascista, sem saber como se pode extrair “poesia” de um tempo de “espera e de maus poemas”²⁰. Mas ele a situa em relação a todo o desenvolvimento capitalista, que nesse sentido se caracteriza, justamente, pelo prosaísmo, pela “elementar hostilidade à arte”, e assim procura ressaltar o giro em falso dos escritores que procuram na retórica, no mero “embelezamento” [Schönfarberei], o sucedâneo para formas que não encontram mais lastro no presente. Lukács assinala que já os escritores realistas do passado, como Balzac, “decididamente tiveram que desistir, enquanto autênticos figuradores da realidade, da representação da bela vida, do homem harmônico” (LUKÁCS, 1971, p. 307). Eles só podem figurar, afirma Lukács, “a vida desarmônica, mutilada; a vida que pisoteia impiedosamente toda a beleza e grandeza no homem”. A exprobação que resulta desse tipo de figuração diferenciaria por sua vez o realismo do academicismo, isto é, das tentativas de emendar artificialmente as dissonâncias da vida. É nesse campo da “revelação acusatória” que Lukács enxerga o pulo do gato, pois aqui os caminhos se separam novamente, de acordo com o modo como “esse resultado é atingido artisticamente”: ou bem essa destruição do homem se torna, sem mais, “a base da figuração artística”, ou figura-se, também, a *luta contra isso*, “o sublime e a beleza das forças humanas que são destruídas” – a luta, em suma, “travada cotidianamente pelos homens dessa época contra o ambiente capitalista para conservarem sua integridade humana”. O que transparece nessa segunda via, observa Lukács, é que a “hostilidade do capitalismo às artes não é unilateral”. Quer dizer, “também todo artista autêntico, enquanto figurador de homens, por causa de seu esforço para representar homens multiformes [reich] e desenvolvidos, deve – saiba ele ou não – ser um inimigo do sistema capitalista”. Trata-se, portanto, para Lukács, de “não capitular artisticamente diante do capitalismo!” (LUKÁCS, 1971, p. 309); trata-se de “nadar contra a corrente”, ao invés de se deixar levar.

Assim, para Lukács, esse enfrentamento não pode acontecer na “forma de uma contraposição estática romântica entre poesia e prosa, mas através da figuração de toda a realidade prosaica e da luta contra ela” (LUKÁCS, 1971, p. 23). Igualmente falso, entretanto, é quando se institui a aparência necessária da realidade capitalista como o que há de mais

²⁰ É uma expressão de Carlos Drummond de Andrade, em “A flor e a náusea”.

geral e abrangente (por isso, como vimos, Lukács fala em *tendência*). É preciso “arrancar da matéria relutante” imagens vivas da vida, “que são verdadeiras e reais porque apresentam, apesar de tudo, uma vivacidade existente, uma luta contra o mundo ‘acabado” (LUKÁCS, 1964b, p. 209). “Nadar contra a corrente”, como afirma Lukács, é frequentemente algo bem concreto, pois os escritores realistas “se esforçam por descobrir na matéria vital concreta aquelas tendências graças às quais essa matéria com todos seus traços hostis à arte pode ser sobrepujada artisticamente, tornada viva artisticamente” (LUKÁCS, 1964b, p. 244). Refletir os “traços essenciais da realidade”, mesmo que eles sejam avessos à arte; representar “aquela luta, cujo resultado final – em geral, mas não em todo o caso – traz à tona aquela média prosaica, hostil à literatura” (LUKÁCS, 1964b, p. 245); mostrar, portanto, não apenas o mundo destruído, mas a luta contra a destruição – nisso reside para Lukács a possibilidade do realismo, que se confunde assim com uma crítica da vida. “A luta contra os efeitos da sociedade capitalista”, como observa Schlenstedt, “mesmo quando falha, pertence à realidade” e, apenas quando a figura, o artista pode “estilhaçar a natureza-morta da arte”, pois ele “reflete o capitalismo adequadamente em sua inadequação” (SCHLENSTEDT, [s.d.], p. 227).

Há, portanto, uma insistência, um chamado para a luta contra a degradação humana, onde quer que ela possa se revelar. No romance, isso se manifesta como uma tendência ao épico, que é uma das maneiras de se assumir a proximidade entre essa forma e a antiga epopeia²¹. Mas a urdidura da história instila aí o que poderíamos considerar como seu teor específico, pois o romance, todo “grande romance – certamente de uma maneira contraditória, paradoxal – aspira à epopeia e tem a fonte de sua grandeza poética precisamente nessa tentativa e no seu fracasso necessário” (LUKÁCS, 1981, p. 22). Fracasso necessário? O romance é então uma forma que se sustenta no fio da navalha... Lukács indica em qual direção, no caso da burguesia ascendente:

Sua [grandes romancistas da burguesia ascendente] afirmação justificada, frequentemente revolucionária do potencial progressivo [Fortsschrittlichkeit] da sociedade capitalista os impele à criação do “herói positivo”. Ao mesmo tempo, sua análise honesta das contradições e horrores desse desenvolvimento, da degradação do homem, que está distante da apologética, dissolve a positividade do herói. (Gógol sobre Tchichikóv) Conscientemente eles almejam uma síntese, um “estado mediano”, uma superação no quadro do sistema capitalista das contradições que eles reconhecem. *Essa* solução deve falhar. Entretanto, na medida em que figuram até o fim as contradições que observam com firme audácia, surge a forma do romance, contraditória, paradoxal e incompleta no sentido clássico, cuja grandeza artística consiste precisamente em refletir e figurar artisticamente o caráter contraditório da última sociedade de classes, em uma forma adequada a esse caráter contraditório. (LUKÁCS, 1981, p. 60)

Devolvendo-nos à circunstância histórica – o início da ascensão burguesa – Lukács lembra que a grandeza de certos romances surge com o fracasso da intenção de seus autores.

²¹ Há um trecho da *Estética*, em que Lukács está discutindo o tempo musical, que nos ajuda a esclarecer o sentido dessa frequente comparação entre epopeia e romance: “o contraste do passado com o presente contém o teor específico de um desenvolvimento, em contraposição a um mero movimento” (LUKÁCS, 1962, p. 718). Esse contraste nos permite entender a essência do novo que surge do desenvolvimento histórico, em nosso caso, das formas épicas.

Eles procuram afirmar o caráter progressista do desenvolvimento burguês mitigando suas contradições, que deveriam encontrar repouso em um “termo médio”; no centro disso, estaria o herói, que carregando os traços típicos de sua classe, apareceria como uma figura positiva. Entretanto, na medida em que, a par desses pressupostos, esses escritores dão livre curso à figuração literária, essa intenção fracassa. Isso constitui, para Lukács, “a dialética da intenção malsucedida dos grandes romancistas, sua grandeza contra a vontade, seu sucesso no fracasso de suas intenções” (LUKÁCS, 1981, p. 60).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAZAC, Honoré. *A comédia humana*, volume VII. Rio de Janeiro: Globo, 1959.
- COTRIM, Ana Aguiar. *O realismo nos escritos de Georg Lukács dos anos 30: a centralidade da ação*. Dissertação (Mestrado em Filosofia), FFLCH-USP, 2009.
- COTRIM, Vera Aguiar. *Trabalho produtivo em Karl Marx: velhas e novas questões*. São Paulo: Alameda, 2012.
- HEINE, H. “Einleitung zum *Don Quijote*”. Disponível em: <<http://www.heinrich-heine-denkmal.de/heine-texte/donquixote.shtml>>. Acesso em outubro de 2015.
- HAUG, Wolfgang Fritz. *Crítica da estética da mercadoria*. São Paulo: UNESP, 1997.
- LUKÁCS, Georg. *Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten*. Berlin; Neuwied: Luchterhand, 1964a.
- _____. Diderot und die Probleme der Theorie des Realismus. Lukács-Archívum, Budapest, [s. d. 1].
- _____. *Die Eigenart des Ästhetischen*, 1. Halbband (Werke, 11). Berlin; Neuwied: Luchterhand, 1962.
- _____. *Moskauer Schriften: Zur Literaturtheorie und Literaturpolitik 1934-1940*. Frankfurt am Main: Sendler, 1981.
- _____. *Probleme der Ästhetik*. Berlin; Neuwied: Luchterhand, 1969.
- _____. *Probleme des Realismus I*. Berlin; Neuwied: Luchterhand, 1971.
- _____. *Probleme des Realismus II*. Berlin; Neuwied: Luchterhand, 1964b.
- _____. *Probleme des Realismus III* (Werke, 6). Berlin; Neuwied: Luchterhand, 1965.
- _____. *Schicksalswende*. Beiträge zu einer neuen deutschen Ideologie. Berlin: Aufbau, 1948.
- _____. *Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur*. Neuwied; Berlin: Luchterhand [s. d. 2].
- KLATT, Gudrun, *Vom Umgang mit der Moderne*. Ästhetische Konzepte der dreißiger Jahre. Berlin: Akademie-Verlag, 1985.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Marx-Engels Werke* (MEW), volume 4. Berlin: Dietz Verlag, 1977.
- NAUMANN, Manfred. Umbrüche in der Antike-Rezeption von der Aufklärung bis Marx. *Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften der DDR: Gesellschaftswissenschaften*, n. 1, Berlin, 1986.
- STÄDTKE, Klaus. Realistische Literatur – Literarisches Abbild der Wirklichkeit. Abbild als Konstruktion: Figuren in Raum und Zeit bei Puschkin, Gogol und Tolstoi. In: SCHLENSTEDT, Dieter. (org.) *Literarische Widerspiegelung: Geschichtliche und theoretische Dimension eines Problems*. Berlin; Weimar: Aufbau, [s. d.].

- _____. “Veto gegen die Trollwelt: Georg Lukács zur Kunstfeindlichkeit des Kapitalismus”. Em: BUHR, M.; LUKÁCS, J. (orgs.) *Geschichtlichkeit und Aktualität*. Beiträge zum Werk und Wirken von Georg Lukács. Berlin: Akademie-Verlag, 1987.
- SZIKLAI, Lázlo. “Die Ästhetik der ungleichmäßigen Entwicklung”. *Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis de Rolando Eötvös Nominatae*, tomo IX, Budapeste, 1976.
- VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. *As ideias estéticas de Marx*. São Paulo: Expressão popular, 2011.
- WALTER, Monika. “Don Quijote. Vom Ritterbuch zum realistischen Roman”. In: WEIMANN, R. (org.) *Realismus in der Renaissance*. Aneignung der Welt in der erzählenden Prosa. Berlin; Weimar: Aufbau, 1977.

LUKÁCS E A DEFESA DO REALISMO

LUKÁCS AND THE DEFENSE OF REALISM

Celso Frederico*

RESUMO: Na extensa obra de Lukács, a defesa do realismo inicia-se somente na década de 30. O realismo é, então, entendido como um *método* para figurar artisticamente a realidade, uma *atitude* do escritor presente em toda a história, dos gregos aos dias de hoje, e não uma escola literária (como o naturalismo, expressionismo, etc.). Lukács, entretanto, muitas vezes apegou-se ao *modelo* de composição praticado no século XIX, o que acarretou dificuldades para interpretar as expressões artísticas que floresceram no século XX. Desse modo, a defesa do realismo permaneceu oscilando entre o *método* e o *modelo*.

Palavras-chave: literatura; realismo; marxismo; ontologia.

ABSTRACT: In the extensive work of Lukács, the defense of realism begins only in the 1930s. Realism is, therefore, understood as a method to artistically represent reality, an attitude of writers that is present all throughout history, from the Greeks to present day, and not a literary movement (such as naturalism, expressionism, etc.). Lukács, however, often stuck to the composition model practiced in the nineteenth century, leading to difficulties in interpreting the artistic expressions that flourished in the twentieth century. Thus, the defense of realism remained oscillating between the method and the model.

Keywords: literature; realism; Marxism; ontology.

* Professor Livre-docente da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. E-mail: celsof@usp.br O presente texto serviu de base para a aula inaugural do I Curso Livre György Lukács, promovido pela Editora Boitempo na PUC-SP em novembro de 2015.

Lucien Goldmann resumiu em poucas palavras o itinerário de Lukács: um autor que, em sua vasta obra, percorreu toda a filosofia clássica alemã. Ele foi kantiano no livro *A alma e as formas*; hegeliano, em *A teoria do romance* e, finalmente, marxista, em *História e consciência de classe* (*HCC*). Esta última fase, contudo, não foi linear. A partir de 1930, a leitura dos *Manuscritos econômico-filosóficos* de Marx fez com que Lukács rompesse com o embasamento teórico de *HCC* e, progressivamente, se aproximasse de uma interpretação ontológica do marxismo.

Estamos, portanto, diante de um autor plural. E cada fase por ele percorrida influenciou diversos autores. Citarei apenas dois.

O primeiro é Lucien Goldmann que construiu sua sociologia da literatura tendo como ponto de partida *A alma e as formas*. Durante a segunda guerra mundial, ele descobriu um exemplar do livro numa biblioteca. Ficou tão entusiasmado que copiou o livro a mão. O que interessou a Goldmann foi a “visão trágica” de um Lukács pessimista que assinalava a ruptura sem conciliação possível entre a interioridade do indivíduo e o mundo exterior. Outra referência básica para Goldmann é *HCC*, livro que trata, entre outros temas, das classes sociais e de suas possibilidades de conhecimento. Goldmann retomou essa discussão no interior de sua sociologia da literatura.

O segundo autor é Theodor Adorno. A teoria estética e a crítica da literatura e da cultura de Adorno apoiam-se em dois textos lukacsianos: *A teoria do romance* e *HCC*. Do primeiro livro, retirou a ideia segundo a qual o social na obra de arte é a *forma* e não o conteúdo. Do segundo livro, retirou e desenvolveu a *teoria da reificação*.

Os dois autores citados, como se pode perceber, ignoram tudo aquilo que Lukács escreveu a partir dos anos 30. O desinteresse explica-se justamente pela defesa lukacsiana do realismo e da concepção ontológica, ausentes nas obras juvenis

.....

Lukács, para desenvolver sua teoria, precisou deixar de lado as obras juvenis que tanto encantaram aqueles autores.

Um rápido olhar sobre *A alma e as formas* e *A teoria do romance* é suficiente para mostrar a inexistência do realismo. A “visão trágica” do autor procurava então entender a especificidade do romance burguês e, para tanto, contrastava-o com a antiga epopeia. Esta seria a expressão de uma sociedade harmoniosa, uma “totalidade espontânea” que tinha na figura do herói o seu representante, pois é ele quem encarna o destino da comunidade. Nesse mundo harmonioso, a vida era dotada de um transparente *sentido* retratado pela *forma* artística.

O romance burguês, contrariamente, é o resultado de uma totalidade cindida. Nela, ocorre a ruptura inconciliável entre a vida interior do personagem e o mundo exterior. Nesse mundo adverso, o herói se debate e fracassa na tentativa de afirmar valores numa realidade que é hostil a valores. A sua interioridade (subjetividade, “alma”) encontra-se em permanente oposição ao mundo exterior. Quem realiza uma conciliação fictícia entre essas duas esferas é o romance ao oferecer a “*realidade visionária do mundo que nos é adequado*”, graças à *forma* artística que reconstrói artificialmente a totalidade. O romance, portanto, não é um reflexo da realidade, não é realista. Arte é projeção imaginária, é *utopia*.

Mesmo num livro marxista, como *HCC*, a concepção de realidade é prejudicada pelo ultra hegelianismo que enformava os horizontes do autor e que tinha como eixo a identidade entre sujeito e objeto tal como concebida por Hegel. O mundo exterior, em Hegel, aparece como produto da consciência – a consciência que se aliena, mas que no final “recolhe” as alienações e, assim, põe fim a cisão sujeito-objeto.

Lukács segue de perto o movimento da filosofia hegeliana. Se nas obras pré-marxistas a totalidade, isto é, a realidade social, era inalcançável para os indivíduos, agora a possibilidade de alcançá-la depende do *ponto de vista* de classe. Após mostrar os limites da consciência de classe da burguesia e da pequena burguesia, Lukács vê o proletariado revolucionário como uma espécie de “pensador coletivo” capaz de agir e, assim, realizar a identidade entre o processo histórico e a subjetividade humana (ou, entre exterioridade e interioridade, para usarmos os termos das obras anteriores). Essa realização da identidade entre sujeito e objeto, contudo, implica, como em Hegel, o cancelamento da própria realidade objetiva, que deixa de ser exterior aos indivíduos.

A transposição da teodiceia hegeliana para a vida social só foi possível porque Lukács então considerava a natureza uma categoria diretamente social. Por isso, o seu marxismo não tinha nada de realismo e de ontologia materialista, aproximando-se mais de uma filosofia da consciência. De qualquer modo, a centralidade da consciência ocupa o lugar que pertencera à *forma* e à *alma*, e o mundo exterior, antes desprovido de sentido, agora é comandado pelo processo de reificação, obedecendo a uma lógica capaz de ser decifrada pela consciência e modificada pela ação revolucionária.

Como se sabe, as ideias messiânicas de *HCC* foram condenadas no V Congresso da Internacional Comunista. Lukács, então, para permanecer atuando na defesa do comunismo realizou a primeira de suas “autocríticas protocolares”. Não obstante ter renegado a obra, *HCC* tornou-se o livro de filosofia marxista mais influente do século XX.

Em 1930, Lukács, exilado em Moscou, teve acesso aos originais dos *Manuscritos econômico-filosóficos* de Marx e a diversas cartas inéditas em que Marx e Engels falavam sobre literatura. Os *Escritos de Moscou* marcam o início da nova etapa, aquela em que o autor progressivamente se aproxima da ontologia marxiana e passa a defender o realismo.

Entre a crítica literária da fase pré-marxista e da marxista não existe uma ruptura absoluta. Apesar das gritantes diferenças, Lukács, como todo grande pensador, perseguiu os mesmos temas a vida inteira. Não posso concordar, portanto, com aqueles estudiosos que glorificam as obras juvenis e ignoram a produção posterior a 1930 e, também, aos que contrariamente se fixam na fase marxista ignorando o fato de elas de elas atualizarem temas permanentes na reflexão do autor.

Impedido de fazer política após a condenação de *HCC*, Lukács voltou aos estudos literários, mas isso não significa um abandono da política, pois, através da literatura, ele vai se empenhar na defesa de uma determinada política cultural.

A frente popular na literatura

A defesa do realismo inicia-se no conturbado contexto político dos anos 30 e de seus reflexos no campo cultural. Na República de Weimar, os intelectuais de esquerda retomaram as discussões estéticas ocorridas na Rússia. Lá, durante o processo revolucionário, diversos

grupos se debatiam em torno da questão: qual é a arte adequada à nova realidade – o socialismo implantado na Rússia.

1. Havia um grupo de artistas que se automeavam *Produtivistas* e, depois, passaram a se chamar *Construtivistas*. Liderados por Rodchenko, eles pregavam a integração entre arte e vida, a união entre arte, produção e técnica. A nova arte, a serviço da revolução, deveria de ser uma esfera em separado, deveria perder a sua autonomia, fruto da divisão entre trabalho manual e trabalho intelectual, e tornar-se uma atividade útil. Esse grupo, futuramente, serviu de inspiração a Bauhaus e ao advento do *design*. Importa reter aqui que a arte, enquanto tal, deve passar por um processo de autossupressão e tornar-se uma atividade útil.

2. Outro grupo é a *Proletkult*, que entendia a arte como expressão dos interesses de classe e, portanto, virou as costas à velha arte da burguesia para tentar criar uma arte proletária.

3. O terceiro grupo é formado pelos *Futuristas*, tendo como expressão maior o poeta Maiakóvski. A proposta estética dos futuristas era a inovação das formas poéticas. Tal proposta pode ser resumida na frase: “*sem forma revolucionária não há arte revolucionária*”. Tratava-se, portanto, de se criar uma nova linguagem para substituir as velhas formas do passado.

Tempos depois, *Construtivistas e Futuristas* se uniram na LEF (Frente de Esquerda das Artes) que criticava duramente a *Proletkult*, julgando que tal corrente era formada por pseudo-revolucionários que lançavam mão das velhas e surradas formas da arte burguesa, pretendendo introduzir nelas conteúdos revolucionários.

Já os defensores da *Proletkult* consideravam o pessoal da LEF como pequeno-burgueses estranhos ao movimento operário que produziam uma arte elitista “incompreensível para as massas” (título de um poema de Maiakóvski que argumentava: se minha arte é incompreensível para as massas, devemos elevar o nível cultural das massas e não rebaixar a arte. Tal proposta inspirou Oswald de Andrade quando falou no “biscoito fino” que ele fabricava e que um dia a massa saberia apreciar).

Esse rico debate teórico não era, evidentemente, “inocente”. O que todos pleiteavam era o reconhecimento estatal de representantes da arte na nova sociedade. Durante os primeiros anos, o Estado comandado por Lênin garantiu plena liberdade a todas essas correntes, embora a política cultural do regime privilegiasse o realismo e, conseqüentemente, considerava a cultura burguesa como um patrimônio da humanidade, uma herança que a classe operária não deve abrir mão.

O debate estético dos primeiros anos da revolução foi interrompido com a ascensão de Stalin. Em 1934, o Primeiro Congresso dos Escritores Soviéticos irá impor a todos o *realismo socialista* como a estética oficial do regime. Começa aí a repressão aos artistas dissidentes e o definhamento da produção cultural.

Todo esse debate cultural se reproduziu na República de Weimar e, depois, entre os artistas alemães exilados. O ponto alto das discussões foi o famoso “debate sobre o expressionismo”. Lukács participa ativamente do debate, envolvendo-se, a partir de então, em diversas polêmicas na defesa do realismo e na crítica às concepções não realistas, como o expressionismo, a *Proletkult*, o naturalismo etc.

As questões políticas influenciavam diretamente o debate estético. Tratava-se, em poucas palavras, da oposição entre duas estratégias revolucionárias: a política da “frente

popular” contra o nazi-fascismo, defendida por Lukács, ou a de “classe contra classe”, encampada pela LEF.

Contra a posição classista na política e seus reflexos na vida literária, Lukács defendeu a política de “frente popular” no interior das artes. A classe operária, aqui, não é vista como a portadora de uma nova cultura, mas como herdeira da melhor tradição cultural da humanidade. Por isso, a literatura “burguesa” deixa de ser hostilizada: toda obra que defenda a integridade do ser humano contra as degradações impostas pela sociedade converge para a causa da emancipação humana. O humanismo cobra aqui os seus direitos: a revolução socialista não visa a emancipar somente a classe operária, mas, com ela, o conjunto da humanidade.

O ponto de vista classista, assim, cede lugar à estratégia da “frente popular”. A política, segundo essa estratégia, deve procurar tirar a classe operária de seu isolamento, através de alianças destinadas a cumprir etapas necessárias no interior de uma sociedade entendida como uma totalidade complexa; na literatura, devem-se valorizar os escritores burgueses humanistas e democratas que não aderiram à barbárie nazista.

Para complicar as coisas, Lukács precisava diferenciar sua concepção estética do realismo socialista, mas sem se incompatibilizar com a Internacional. A saída que ele encontrou foi a de utilizar “citações protocolares” de Stalin para recobrir suas ideias dissidentes apresentando-as como reiteração da ortodoxia. Mas, principalmente, ele vai se apoiar da autoridade de Lênin para, através das referências aos *Cadernos Filosóficos* trazer para o marxismo as categorias da lógica hegeliana.

A obra de Lukács, da década de 30 até a *Ontologia do ser social*, será tensionada pela afirmação do *procedimento ontológico* (a entrega ao objeto) e o *logicismo hegeliano* (que deriva o real do Conceito).

Essa tensão se fará presente também na própria concepção de realismo. Lukács afirmou que o realismo não é uma escola literária (como o naturalismo, expressionismo etc.), mas um *método* de reprodução da realidade. O realismo, portanto, pressupõe uma *atitude* perante o real que acompanha toda a história da arte, dos gregos aos dias atuais. Entretanto, o próprio Lukács ora toma como *modelo* de realismo a literatura do século XIX, ora defende a visão mais matizada que enfatiza a *atitude* perante uma realidade que se modifica constantemente.

Realidade e realismo

Se o realismo é o método adequado para a reprodução artística fiel da realidade cabe, inicialmente, saber o que se entende por realidade.

Para o positivismo e sua expressão literária, o naturalismo, diz Lukács, a realidade é a positividade do mundo tal como aparece em nossa senso-percepção. Por isso, os naturalistas se empenharam em descrever com minúcias a realidade, mas fixando-se na sua imediatez.

A dialética, contrariamente, não quer permanecer na epiderme do real, mas entender o movimento da realidade, ir além da evidência empírica.

Marx, ao estudar o fetichismo da mercadoria, mostrou que a realidade no mundo capitalista aparece de forma invertida, sugerindo que o sujeito da vida social é a mercadoria e não os homens que a fizeram. Diante desse contexto desumanizado, diz Lukács, a literatura

que retrata o mundo dos homens precisa romper com o fetichismo e conferir centralidade à ação dos homens. Estamos aqui numa visão claramente humanista.

Outro ponto central diz respeito à caracterização da obra de arte. Lukács apoia-se na definição hegeliana da obra de arte como uma manifestação sensível em que *aparência e essência, forma e conteúdo* coincidem, sendo que o conteúdo é o determinante (e não mais a forma, como se pode ler nas obras juvenis).

Lukács, apoiando-se na identidade forma-conteúdo, critica as correntes estéticas que enfatizam unilateralmente a forma (o naturalismo, por exemplo) ou o conteúdo (o expressionismo).

O culto à forma, no naturalismo, leva o escritor à descrição minuciosa da aparência imediata. A ênfase no conteúdo, por sua vez, produz uma deformação intencional da aparência para, assim, tornar visível o conteúdo. É o caso do expressionismo, a expressão literária do idealismo filosófico.

Para esclarecer esses dois procedimentos, lançarei mão de exemplos familiares.

Na literatura brasileira, temos um exemplo clássico de naturalismo, o livro *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo. Como todo naturalista, o autor compartilha a visão cientificista que vê o homem como resultado, seja do meio ambiente, seja da raça. Não por acaso, o romance foi batizado de cortiço: nele, o meio ambiente irá determinar o caráter dos indivíduos e os seus destinos. A sociedade, assim, virou uma segunda natureza, submetida ao determinismo cego das leis naturais. Uma vez nivelado o ser humano à natureza, o autor se entrega ao descritivismo minucioso e homogeneizador que iguala os seres humanos às coisas: os personagens do cortiço são retratados como seres animais entregues a impulsos primitivos.

Outro exemplo que me ocorre é o comentário que Patrícia Galvão (Pagu) fez de um romance de Jorge Amado. Numa passagem, ele descreve um cenário baiano: o mar, um coqueiro e uma linda prostituta. Pagu, indignada, diz que o coqueiro nasceu para ser coqueiro, mas nenhuma mulher nasceu para ser prostituta. Caberia ao romancista mostrar os processos sociais e individuais que arrastaram a mulher à prostituição, e não nivelá-la aos objetos naturais numa estetização indiferente aos infortúnios do ser humano.

Quanto ao expressionismo, lembro uma pintura de Portinari em que ele retrata um camponês com imensos pés, descalços, sobre a terra batida. Há uma desproporção gritante entre o tamanho pequeno do corpo humano e o gigantismo dos pés: nenhum ser humano tem pés daquele tamanho. Portinari violentou a forma para expressar um conteúdo: a pobreza do homem que não tem sapatos, sua ligação com a terra etc.

Concebendo a obra de arte como uma unidade sensível de forma e conteúdo, Lukács vai dizer que em literatura o realismo é um procedimento estético que se apoia em dois pilares: o recurso à *tipicidade* e no *método narrativo*.

O romance realista trabalha com personagens típicos em situações típicas. O personagem típico é uma construção que permite ao autor superar a singularidade, o meramente individual e, também, a abstratividade do universal.

Ele não é, portanto, a pura singularidade, aquela retratada pela caricatura. Lembro um cartunista que desenhava um enorme nariz para retratar o governador Geraldo Alckmin. Desse modo, o personagem era reduzido a um traço singular característico que substituía a figura integral.

O personagem também não é uma universalidade abstrata, o porta-voz de um povo ou de uma classe social.

Para retratar o homem como um ser social, o romancista deve trabalhar com os personagens típicos, indivíduos que têm uma singularidade apresentada com perfeição e que são, ao mesmo tempo, expressões das tendências gerais que perpassam a sociedade. Lukács se refere a um personagem de Balzac, o Père Goriot. Esse indivíduo é apresentado com detalhes precisos que fazem dele um personagem que não se confunde com nenhum outro. Além da maneira de se vestir, falar etc., o Père Goriot tinha uma característica que o distinguia dos demais: era um tremendo sovina. Em sua vida profissional, ele se dedicava à usura. Balzac, assim, construiu um personagem típico: uma singularidade inconfundível na qual se cruzam uma determinada classe social e as tendências gerais do processo histórico. Esse e outros personagens típicos nos apresentam um painel completo da sociedade francesa naquele preciso momento histórico. Assim, o destino dos personagens aparece entrelaçado às forças motrizes que impulsionam o processo histórico. Para que isso ocorra, o autor cria situações típicas: momentos dramáticos em que a realidade surge concentrada, depurada de contingências, para que os personagens possam se desenvolver e se revelarem.

O segundo elemento definidor do realismo é o *método narrativo*. Se o romance é *a epopeia do mundo burguês*, ele tem como traço essencial o relato dos fatos passados. Isso permite que o romancista tenha um distanciamento temporal e, portanto, possa acompanhar o destino dos personagens separando o que é essencial do que é acidental, apelando a este último apenas quando é relevante para o curso dos acontecimentos.

O método narrativo opõe-se ao método descritivo que coloca a descrição das coisas em pé de igualdade com a atividade humana. Com isso, esvazia-se o sentido humano da vida social, perde-se a centralidade da ação. A narração, ao contrário, exige que o autor faça um ordenamento hierárquico do enredo, depurando-o de incidentes desnecessários e descrições supérfluas. Caso contrário, interrompe-se o desenvolvimento da ação e quebra-se a unidade da obra. Incidentes e detalhes só ganham importância quando ajudam a criar o cenário favorável ao desenvolvimento das ações dos personagens, do nó dramático que não pode ser interrompido por “manchas” (as descrições irrelevantes, os enfeites desnecessários).

Seguindo esse procedimento – tipicidade e narração – o romance nos oferece uma reapresentação depurada da realidade que supera a representação caótica do cotidiano. Cria-se, assim, um *meio homogêneo* diferente da representação fragmentada do cotidiano para que nele as ações humanas se desenvolvam em condições favoráveis. O romancista, assim, nos oferece uma representação estruturada da realidade, uma *segunda imediatividade* em que o real deixa transparecer o núcleo humano que conduz a trama.

Mas os personagens se debatem com um mundo adverso que impede as suas possibilidades de plena realização. Perante esse estado de coisas, diz Lukács, o romancista empenhado em figurar a existência dos seres humanos, não pode ficar indiferente. De uma forma ou de outra, ele acaba tomando partido da humanidade contra as forças da reificação, contra a sociedade desumanizada. Lukács chegou a dizer que toda poesia é partidária. Perante a sua musa, o poeta toma partido: a poesia pode ser de louvor, mas também pode ser satírica ou expressar mágoa e ressentimento.

A arte realista, segundo Lukács, é partidária, mas não deve ser tendenciosa. A tomada de partido se faz em função das possibilidades objetivas presentes na realidade. Já a literatura

de tendência introduz as preferências subjetivas do autor, domesticando a realidade e interferindo na vida própria dos personagens.

Um exemplo brasileiro: há um filme de Tizuka Yamasaki, *Gaijin. Os caminhos da liberdade* que conta a história da imigração japonesa em São Paulo. O filme parte de uma proposta realista ao documentar o drama dos imigrantes chegando ao nosso campo, o choque cultural vivido, a difícil adaptação etc. No momento final, uma moça abandona o núcleo familiar, vai sozinha para a cidade, e lá encontra, num comício do Partido Comunista, um ex-capataz em plena militância revolucionária. Esse encontro amoroso possibilita um final feliz para o filme. Mas, essa possibilidade de uma moça japonesa sair do núcleo familiar tradicional e ir sozinha para a cidade nada tem de realista. A cineasta, mulher moderna, feminista e de esquerda, quis salvar a personagem de seu destino inexorável e, assim fazendo, rompeu com o realismo.

Bem diferente é a posição de um Balzac, autor que simpatizava com a pequena-nobreza. Mas esta é uma classe parasitária condenada a desaparecer com o desenvolvimento da sociedade francesa. Balzac, atento ao movimento real da sociedade, mostra-nos o parasitismo e a mediocridade dos personagens oriundos da pequena-nobreza. A entrega do autor à realidade a ser retratada fez com que esta se impusesse às suas preferências subjetivas. Engels, a propósito, usou a expressão “vitória do realismo” para relevar essa característica do método realista que obriga o autor a se entregar ao movimento necessário da realidade, mesmo que isso contrarie seus valores.

Essa é uma das razões que levaram Lukács a criticar Brecht. As situações criadas pelo teatro de Brecht visavam despertar a consciência social da plateia. Nas peças didáticas, o público era convocado para discutir e modificar o desfecho. Lukács diz que o teatro de Brecht é um teatro da consciência e não do ser social. A consciência das pessoas, na vida real, não muda assim tão facilmente, pois ela é determinada pelas condições materiais de existência. Brecht, segundo Lukács, teria cedido ao voluntarismo, afastando-se, assim, da representação realista.

Em linhas muito gerais, são esses os argumentos de Lukács para defender uma estética realista. As primeiras incursões do autor, como vimos, foram feitas num contexto político conturbado. Lukács se empenhava em defender uma determinada política cultural e, a partir dela, travou acirrados combates. E, como sempre acontece, no calor da discussão as posições se radicalizam e cometem-se exageros e injustiças. Mais tarde, quando Lukács escreveu a sua monumental *Estética*, voltou a defender o realismo, mas com argumentos mais sólidos e nuançados.

Para finalizar, gostaria de apontar uma questão problemática que subjaz nas polêmicas que Lukács travou em defesa do realismo. Trata-se de um tema presente em Marx e Engels: a decadência ideológica da burguesia.

A decadência ideológica e o realismo

O romance burguês foi a primeira manifestação histórica de uma arte sociológica. Na antiga epopeia, os heróis representavam a comunidade e os deuses. No romance, ao contrário, os personagens são produtos da sociedade em que vivem.

O romance acompanhou passo a passo a consolidação do mundo burguês. Em sua fase inicial, quando a burguesia lutava contra o feudalismo, ela estava empenhada em

conhecer a realidade. Nesse momento progressista, nasceu também a economia política clássica, empenhada em entender o funcionamento da sociedade capitalista e o compromisso com a democracia, a participação popular.

Segundo Marx e Engels, esse compromisso com a verdade durou até 1848, quando a classe operária se insurgiu contra o mundo capitalista. O futuro, então, tornou-se uma ameaça e, por isso, foi excluído dos horizontes. “*Houve história, agora não há mais*”. Desse modo, o pensamento burguês perdeu a dimensão progressista e tornou-se manipulador.

A sociedade foi assim equiparada a uma segunda natureza. Essa equiparação, na literatura, propiciou a passagem do realismo para o naturalismo. Acompanhando essa mudança histórica, a economia clássica transformou-se em economia vulgar, voltada não para o conhecimento da totalidade em movimento, mas para a manipulação. Finalmente, a democracia cedeu lugar ao liberalismo.

Marx e Engels chamaram esse processo de “decadência ideológica”, com a convicção de que um ciclo da história havia sido fechado em 1848 e um novo ciclo – aquele da revolução operária – estava se iniciando. Tempos depois, com a estabilização do capitalismo, a capacidade de iniciativa política e cultural da burguesia foi, enfim, por eles admitida.

De qualquer modo, as duas visões permaneceram nas obras daqueles autores.

No período imperialista, a tese da decadência ideológica acabou prevalecendo. Lênin, por exemplo, escreveu sobre a “putrefação” e o “parasitismo” da classe burguesa. Depois da crise de 1929, diversos economistas desenvolveram teorias sobre o iminente “colapso do capitalismo”. Gramsci foi talvez o único marxista a negar essa tese catastrofista através de sua concepção de “revolução passiva”, que chamava a atenção para as possibilidades de reação da burguesia. É exemplar, a propósito, o ensaio “Americanismo e fordismo”.

Quanto a Lukács, ele, contrariamente a Gramsci, aderiu à teoria da decadência ideológica e aplicou-a a crítica literária (em 1938, no ensaio “Marx e o problema da decadência ideológica”) e, também nos debates teóricos (o livro *A destruição da razão*, de 1954).

Uma questão de fundo então se impôs a Lukács: ainda é possível o “triunfo do realismo” no período da decadência?

Lukács insiste que o novo período histórico é particularmente hostil à arte: agora, o escritor oriundo da burguesia está sozinho em seu empenho de rerepresentar a realidade. “*Nadando contra a corrente*”, ele depara-se com a mistificação crescente que penetra a consciência de todos, impedindo-os de ver os nexos reais que compõem a vida social. De um lado, vigoram visões objetivistas presas à aparência do real que sucumbem ao conformismo ao “*retratar os resultados finais da deformação capitalista do homem*”; de outro, o refúgio na subjetividade (“alma”) autonomizada, que “*oferece à vida interior, em sua superficialidade, uma esfera de liberdade que nada pode limitar ou criticar*”.

Diante desse quadro, Lukács afirma a necessidade de se retomar o realismo, mas na literatura moderna encontra apenas poucos representantes dessa corrente, o que o levou a criticar duramente os escritores que não se enquadram no realismo.

Momento radical e equivocada a crítica terá lugar no livro *Realismo crítico, hoje*, publicado em 1957. Nesta obra, ele se volta contra o recurso à alegoria utilizado pelos escritores da vanguarda. Partindo de um pressuposto arbitrário – a falta de sentido da existência humana – esses escritores nos apresentam um mundo caótico em que os homens estão entregues à angústia, ao desespero e à loucura. Essa visão pessimista, diz Lukács, apenas

reproduz a aparência fetichizada do mundo burguês e, o que é pior, não acredita mais nas possibilidades de autotransformação do homem.

Quem seriam esses autores? Proust, Kafka, Musil, Camus, Joyce, Beckett, Ionesco.

Comentaristas simpáticos a Lukács, como Adolfo Casais Monteiro e Carlos Nelson Coutinho observaram que, nessa crítica intolerante, Lukács desobedece a seu próprio método. Isto é: a obra de arte deveria ser considerada em sua existência objetiva e não como mera expressão de uma determinada visão de mundo. É essa concepção metodológica que permite compreender a “vitória do realismo”. Mas Lukács, sem analisar nenhuma obra, fez uma crítica generalizante baseada somente nas opiniões daqueles autores expressas em entrevistas. E essas opiniões reproduziam uma visão do mundo niilista. Portanto, sem fazer uma análise *imane*nte do texto literário e sem atentar para o novo período histórico que se abria, Lukács foi dogmático e injusto em sua crítica à vanguarda. A sociedade capitalista engendrou novas formas de alienação e é nesse contexto que a obra de Kafka, por exemplo, deveria ser analisada.

Em outros momentos, a fidelidade ao método apresenta resultados surpreendentes, como no livro dedicado aos escritores realistas da Alemanha. Ao contrário da França e da Inglaterra, a Alemanha era um país em que o capitalismo retardatário convivía com estruturas feudais. Desse modo, as forças motrizes da sociedade não eram visíveis, pois coexistiam ainda com as relações pessoais herdadas do feudalismo. Nesse contexto, não temos a ação aberta das classes sociais. Como retratar essa realidade e o destino de seus personagens? Como construir personagens típicos? Como utilizar o método narrativo? Lukács, então, depara-se com Hoffmann, autor de contos e novelas consideradas fantásticas, e faz uma afirmação surpreendente: Hoffmann é realista, pois o seu *realismo fantástico* é o modo apropriado de retratar aquela sociedade.

Essa afirmação nos interessa de perto, pois na América Latina tivemos uma forma própria de realismo – o *realismo fantástico*. E nos interessa também porque o nosso maior escritor realista, Machado de Assis, vivia numa sociedade provinciana, pré-capitalista, às voltas com escravos e ex-escravos. As relações humanas entre os chamados “homens livres”, no Rio de Janeiro de fins do século XIX, eram mediadas pelo *favor* e não pelo automatismo impessoal da economia burguesa. Machado, para ser realista, não poderia escrever como Balzac e Dickens, os modelos de Lukács. Por isso, ele reinventou o realismo, criando uma nova *forma* em que inexistem o narrador onisciente e os personagens típicos.

Lukács, como vimos, considerava o realismo não uma escola literária, mas um método. Em sua vasta obra, contudo, ele oscilou entre uma concepção que tinha como principal modelo Balzac, o grande representante daquela escola literária, e o apego ao método, à atitude do escritor perante a realidade a ser trabalhada.

Nas obras maduras – a *Estética* e a *Ontologia do ser social* – predomina a visão ontológica, para a qual o método não é um conjunto de preceitos definidos *a priori*, mas uma entrega ao automovimento da realidade.

CRÍTICA LITERÁRIA NAS OBRAS DE TERRY EAGLETON

LITERARY CRITICISM IN THE WORKS OF TERRY EAGLETON

Daniel Puglia*

RESUMO: Este artigo tem por objetivo apresentar algumas das ideias presentes nos livros do crítico literário britânico Terry Eagleton e sua eventual contribuição para a atualidade da crítica literária dialética. Foram selecionados livros entre os anos de 1983 e 1996, período que representou a consolidação de algumas vertentes no pensamento de Eagleton que viriam a ser desenvolvidas até os dias de hoje.

Palavras-chave: literatura e história; literatura e sociedade; crítica literária.

ABSTRACT: This article aims at discussing some of the ideas in the works of the British literary critic Terry Eagleton and their contribution to the current debates in the field of dialectical literary criticism. For that purpose, books have been selected between the years 1983 and 1996, the period in which the author's main lines of thought were consolidated and continue to develop until nowadays.

Keywords: literature and history; literature and society; literary criticism.

* Professor Doutor Departamento de Letras Modernas Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas Universidade de São Paulo. E-mail: danielpl@usp.br

Nossa intenção neste artigo é expor, de maneira panorâmica e bastante sucinta, determinados aspectos das obras de Terry Eagleton que talvez sirvam como baliza para a compreensão da crítica literária dialética. Acreditamos que particularmente importante é o esforço do autor de recuperar pressupostos do materialismo histórico como forma de aproximação dos fenômenos literários, culturais e simbólicos entendidos em seu sentido amplo. Durante as últimas décadas, a crítica de perspectiva materialista, em suas inúmeras tendências e manifestações, foi combatida e teve muitas vezes sua morte prematuramente anunciada. Isso tem ocorrido no campo acadêmico, bem como em outros setores da sociedade. Insistir na possibilidade de uma leitura da estética sempre em conexão com suas determinações históricas e mantendo no horizonte a possibilidade de superação do sistema produtor de mercadorias – insistir nisso, não tem sido tarefa fácil. Nesse sentido, a obra de Terry Eagleton teve ao menos o mérito de, ao longo de todas essas décadas difíceis, auxiliar aqueles que desejam travar conhecimento com uma tradição de pensamento que esteve atenta às lutas de seres humanos de carne e osso, nas suas vitórias e derrotas, contra a exploração, a opressão e a alienação fomentada nas sociedades lastreadas na desigualdade. Sabemos que a obra de Eagleton não é vista de maneira consensual, mesmo dentre os companheiros que partilham das mesmas armas críticas. Por isso, nosso objetivo com este texto não é de modo algum resolver todas as pendências teóricas ou sanar as divergências estratégicas eventualmente semeadas pela obra do autor. Nosso interesse é o de apenas fazer um convite à leitura, inclusive já alertando para o fato de que possivelmente as obras, o recorte e mesmo as linhas de força que selecionamos talvez não façam jus à rede de relações possibilitadas pelos ensaios elaborados pelo autor. Escolhemos livros escritos no período que vai de 1983 a 1996, pois julgamos que podem oferecer uma amostra do procedimento crítico estabelecido por Eagleton num momento em que sua prosa, salvo engano, atinge certa maturidade incisiva e, mais importante, define seu modo de engajamento: ao percorrer a arena dos debates teóricos, estabelece como meta a crítica aos consensos ideológicos e hegemônicos.

Visto por alguns como um simples manual e por outros como um texto excessivamente político, *Literary Theory: an introduction* (1983) pode ser entendido como uma tentativa do autor para estabelecer novos modos de engajamento na crítica e no ensaio de intervenção (EAGLETON, 1985). Seja como for, é sem dúvida um dos mais influentes e populares livros de teoria literária já publicados. É uma moderna história da crítica, dividida em capítulos que, com notável habilidade, oferecem tanto um panorama quanto observações pontuais acerca das principais correntes interpretativas dos séculos dezanove e vinte. Da ascensão dos estudos sobre a literatura em língua inglesa no período vitoriano, passando pelos desenvolvimentos do humanismo liberal em torno do grupo da revista *Scrutiny* e da Nova Crítica norte-americana, chegamos à fenomenologia, ao estruturalismo, ao pós-estruturalismo e à psicanálise. Permeando todo esse percurso, existe a permanente advertência sobre o caráter ideológico em torno das definições e do conceito de “literatura”.

Conforme observações de comentadores e do próprio Eagleton, parte da relevância alcançada pelo livro talvez seja devida a uma singular conjuntura histórica, quando a teoria literária começava a romper os limites das revistas e dos periódicos especializados¹. Como

1 Para um diagnóstico referente a este e outros tópicos, consultar especialmente o livro *A tarefa do crítico*, de Terry Eagleton e Matthew Beaumont, publicado pela Editora UNESP em 2010. Muitas das discussões e dos argumentos presentes nesse livro são usados como base para nosso artigo. O livro em si é uma longa entrevista em que Terry Eagleton esclarece inúmeros

decorrência disso, também os programas das disciplinas e das matérias estudadas nos cursos de literatura sofreram a influência dessa nova atmosfera de ruptura. Debates antes circunscritos a pequenos grupos de especialistas passaram a atingir uma audiência cada vez mais ampliada, na medida exata em que seu teor procurava trazer, em certa medida, o cotidiano para a sala de aula.

Outro aspecto que ajuda a explicar a importância de *Literary Theory* é o fato de seu texto ser um guia de leitura ao mesmo tempo polêmico e extremamente acessível. Para estudantes que desejavam conhecer a terminologia e o léxico teóricos, esse livro foi um instrumento para situar as diversas correntes entre si e também para entender de que forma a ortodoxia dos estudos literários podia ser desafiada. Como muitas das críticas e resenhas não tardaram a salientar, *Literary Theory* se tornou uma leitura obrigatória para um vasto público estudantil, mas com um detalhe bastante significativo: muitos dos chamados especialistas em teoria passaram a fazer do livro não apenas uma ferramenta de trabalho, mas também se engajaram nos debates em torno de pontos específicos levantados sobre as diversas abordagens críticas. O que acabou demonstrando que o texto possuía uma surpreendente capacidade de comunicação, atingindo tanto os que iniciavam seus estudos quanto os que exigiam formulações mais exigentes.

Também a natureza do estilo adotado por Eagleton influenciou seu sucesso. Vale ressaltar que nesse aspecto o livro foi, de modo similar, um marco: tentava manter a precisão conceitual ao mesmo tempo em que evitava a obscuridade do vocabulário excessivamente especializado. Um assunto muitas vezes árido era tratado com nítida leveza, fazendo da leitura um exercício agradável. Em se tratando de livros acadêmicos, isso não deixava de ser um fenômeno raro. Como ensaísta, Eagleton é um escritor atento à elaboração formal, com uma prosa de qualidade incomum. Assim, em *Literary Theory*, o ensaísta emprega o tom satírico e propenso à polêmica, algo que já ocorrera em alguns momentos do livro sobre Walter Benjamin (EAGLETON, 1981), porém surgindo agora de maneira mais presente em toda a obra. Isso agrega um tempero especial a essa história social das correntes críticas. Podemos dizer que *Literary Theory* diverte ao mesmo tempo em que ensina. Grande parte de sua popularidade também decorre disso. Como alguns comentadores rejeitam a nuance e o tom que tornaram o livro popular, vale lembrar que ser popular não significa necessariamente ser simplista ou redutor. Por isso, as ideias discutidas ao longo do ensaio são explicadas de maneira simples, entretanto sem terem subtraída toda a complexidade de seus conteúdos. O que, na verdade, constitui uma postura política explicitada por Eagleton: em sua opinião, popularizar ideias complexas é umas das mais altas missões de todo crítico que deseja combater injustiças, denunciar violências e democratizar o conhecimento.

O talento cômico fica patente na escrita de Eagleton. Em *Literary Theory* há um pronunciado desejo de combater a negatividade e a melancolia muitas vezes presente em certas vertentes da crítica literária, principalmente aquelas excessivamente distantes das lutas políticas reais. Eagleton, nesse sentido, acredita que o riso age como uma arma para destruir consensos e elevar a capacidade reflexiva, transformando o que é aparentemente natural em algo que pode ser julgado, criticado – e, portanto, algo que pode ser modificado. O potencial subversivo da comédia e da ironia faz que imagens e conceitos sejam deslocados, examinados sob nova luz, libertando assim os pensamentos de suas amarras ideologicamente construídas.

aspectos de sua obra, construindo um longo ensaio que serve de roteiro para a observação fundamentada acerca de sua trajetória.

É dessa forma que em praticamente cada página de *Literary Theory* existe algum aspecto da teoria literária cuja explicação merece a pincelada da ironia mordaz, esclarecedora. Mas novamente aqui cabe uma ressalva: nem sempre esse método de Eagleton encontrou boa acolhida entre seus pares. O receio parece ser o de perda de seriedade e acuidade científicas. Ocorre que, se o estilo é provocador, isso não implica perda de potencial cognitivo. A precisão teórica de Eagleton é reconhecida, mesmo por aqueles que discordam de suas posições políticas. Na verdade, ao resumir os principais aspectos de algumas das mais reconhecidas abordagens críticas, Eagleton opera com mordacidade sintética, sem deixar de informar e ensinar.

O humor e a ironia têm ainda um propósito maior. Ao longo de *Literary Theory* vai sendo realçada a articulação entre a política institucional da “literatura”, da teoria literária, e suas relações com a sociedade em sentido amplo. Desde a definição do que é “literatura”, passando pelos movimentos e pelas correntes críticas, até uma conclusão que estabelece o estreito relacionamento entre cultura e política: tudo isso faz que o leitor seja convidado a refletir sobre as ligações entre a esfera cultural e os contextos ideológicos, entre o conhecimento e o clima político geral de cada época. A intenção é evidentemente incentivar a crítica cultural socialmente consequente, adotando como perspectiva a necessidade de se modificar a ordem política vigente. Nesse sentido, ao olhar para o conceito de literatura e sua determinação ideológica, Eagleton propõe uma audaciosa e importante revisão do conceito: para ele, seria necessário que o escopo dos assuntos tratados sobre a rubrica de “literatura” fosse ampliado, congregando todo um corpo de práticas discursivas passíveis de serem estudadas e analisadas. Como sugestão, Eagleton afirma que seria necessário retornar ao campo da “retórica”, quando toda uma série de assuntos e conteúdos eram interpretados, num olhar mais ambicioso quando comparado ao praticado pelos atuais estudos literários. Assim, todo o campo discursivo se tornaria objeto de análise. O chamado cânone literário ainda seria estudado, mas agora com a perspectiva de sua amplificação. Além disso, o intercâmbio com outras disciplinas seria feito de maneira mais livre e até certo ponto inevitável. Em suma, propondo a substituição da “literatura” pela “retórica”, Eagleton procura reafirmar a abordagem dialética para a interpretação verdadeiramente interdisciplinar dos produtos culturais. Isso mais uma vez possibilita a ligação entre arte e sociedade, entre cultura e política.

O livro *The Function of Criticism* (1984) pode ser visto como um complemento sofisticado de *Literary Theory*. Sua proposta é oferecer uma história do pensamento crítico, principalmente em língua inglesa, mas com o viés de claramente situar em cada momento qual a situação e a relevância do esforço crítico (EAGLETON, 1989). É dessa forma que Eagleton destaca o quanto, durante os séculos dezessete e dezoito, a burguesia ascendente construiu para si um espaço interpretativo específico. Nele, o assim chamado julgamento racional e a crítica esclarecida se contrapunham aos ditames da autoridade de viés aristocrático que ainda estabelecia as regras na economia, na política e na cultura. Nesse sentido, Eagleton sublinha que, considerado historicamente, o moderno conceito de crítica literária está vinculado ao surgimento da esfera pública, de teor liberal, em princípios do século dezoito. Também merece relevo o fato de que a interdependência entre negociações culturais, políticas e econômicas ocorria de maneira mais acentuada na Inglaterra do que nos demais países europeus. Não é por acaso que a marca registrada da esfera pública inglesa foi seu aspecto consensual, tudo isso em conjunção com o novo bloco governante britânico. Em outras

palavras, a cultura serviu como um suporte unificador de tal bloco e a crítica teve papel essencial nessa construção.

Já na segunda metade do século dezoito, embora ecoando os debates públicos, a prosa crítica de um crítico como Samuel Johnson vai demonstrar uma profunda preocupação consigo mesma, com sua elaboração formal. As próprias palavras assumem o primeiro plano da intervenção, o que sugere um deslocamento de ênfase quando em comparação com a clareza e a limpidez de nomes como Addison e Steele. Essa modificação formal será marcada por Eagleton como umas das características de momentos de impasse da crítica e de sua função social (ALDERSON, 2004). Por isso, ele lembra que a modificação do sistema de mecenato literário para o sistema regido pelas leis do mercado funcionou como um marco divisório, uma demonstração de que o escritor já não podia ver seu trabalho como um produto advindo da colaboração entre iguais. Em *The Function of Criticism* fica a sugestão, útil para pensarmos o momento contemporâneo da crítica, de que a excessiva preocupação formal pode muitas vezes significar um sentimento de impotência e irrelevância.

Com a aproximação do século dezenove, a crítica se transforma num espaço de disputa política. Como reação a isso, Eagleton ressalta que o consenso cultural tem de ser procurado com novos parâmetros: a crítica e a literatura procuram se ausentar da dinâmica em que aconteciam os embates políticos, desejando ver a si mesmas como uma forma de conhecimento transcendental. Assim, vai ser enfatizado o papel da literatura como guardiã de certa sabedoria universal e como um patrimônio a ser potencialmente partilhado por todos, para além das rupturas históricas. Isso marcará também a história da crítica. De certa maneira, em *The Function of Criticism*, vemos o quanto o projeto do grupo em torno de F.R. Leavis, já agora na primeira metade do século vinte, revela continuidades com essa tendência anterior. O grupo de Cambridge representa uma mistura contraditória de ideias do Iluminismo e do Romantismo, como se tentasse, segundo Eagleton, reabilitar a memória de um consenso mais amplo, que supostamente existira numa época anterior. Na verdade, era a crença de uma minoria com acesso à arte e à cultura, protegendo-as do que era visto como disfunções históricas, referentes às pessoas de carne e osso. Foi nesse sentido que a proposta de atenção extremada ao texto, a seus aspectos formais, surgiu. Como bem sintetiza Eagleton, o contexto era eliminado para ser “universalmente revelado” e “abstratamente apreendido”, indiretamente investigado e verdadeiramente intuído, sempre por meio da leitura textual atenta. O ensaio de Eagleton, seguindo o já exposto em *Literary Theory*, chama a atenção para o fato de que tal abordagem hegemônica viria a ser questionada de forma mais ampla apenas a partir da segunda metade do século passado.

The Function of Criticism faz um primoroso trabalho de esclarecimento crítico ao discutir esse processo, trazendo a discussão até as portas de nosso tempo. Durante grande parte do século dezoito, a crítica havia se concentrado em disputar o campo da cultura, sendo uma peça fundamental para o projeto político da burguesia ascendente. No século dezenove, a crítica teve papel essencial para a criação de uma esfera em que conflitos reais seriam resolvidos de maneira abstrata, no campo das ideias. Ao longo do século vinte, a atenção crítica oscilou primordialmente para a “literatura”, quando a primazia do texto, das palavras na página, passa para o primeiro plano (LEITCH, 2001). Contudo, a partir das transformações dos anos sessenta, as abordagens críticas foram expandidas em inúmeras vertentes, assimilando tradições anteriores. O que Eagleton procura destacar é qual o papel que esse pensamento crítico quer ter em nosso tempo. Nesse sentido, um dos desafios

colocados para todos os interessados na crítica literária dialética seria levar a efeito o estudo conjunto de fatores estéticos e políticos: uma abordagem interpretativa que seja ao mesmo tempo eficiente em termos de exegese dos aspectos literários e culturais, sem deixar de ser também um instrumento que promova a discussão sobre as contradições do sistema econômico em que vivemos.

A partir de alguns dos questionamentos surgidos em *Literary Theory: an introduction* e *The Function of Criticism*, podemos verificar o quanto nos anos seguintes, mais especificamente entre 1986 e 1996, Eagleton viria a aprofundar sua contribuição ao materialismo histórico como forma de análise, principalmente assinalando o quanto a perspectiva materialista pode cooperar na compreensão da esfera cultural. Como já destacamos logo no início deste texto, bastante relevante é o fato de que esse engajamento de Eagleton foi feito num momento particularmente pouco receptivo às teses materialistas tanto no âmbito acadêmico quanto nos âmbitos sociais e políticos considerados de maneira mais ampla. Nesse sentido, um primeiro livro que merece ser mencionado é *Against the Grain: selected essays* (1986), legítimo representante inicial das discussões do autor sobre o espírito do tempo que se iniciava.

Composto por uma reunião de ensaios, muitos dos quais anteriormente publicados em periódicos e revistas especializadas, o livro evidencia a consolidação de um modo de intervir nos debates críticos, modo este que já se anunciava nas obras anteriores. A ênfase dos ensaios reunidos recai cada vez mais na priorização de um estilo que faça da reflexão teórica também um exercício de diagnóstico social, mais uma vez em linha com as proposições sugeridas em *Literary Theory* e *The Function of Criticism*. A tendência geral do livro traz a nota da polêmica e do compromisso em torno de questões candentes da época, tanto no plano das abordagens críticas quanto no dos fenômenos culturais – tudo isso visto pelo prisma das interconexões entre história, política e arte. Outra tônica dos ensaios, visivelmente importante para os desdobramentos da obra de Eagleton, é a formulação cada vez mais direta, nítida e irônica, na exata medida em que salienta, revela e corrige a pretensa seriedade de um jargão acadêmico que, absorto em si mesmo, fica muitas vezes indiferente ao universo das transformações sociais. Muito mais do que devido ao valor específico dos ensaios isolados presentes no livro, *Against the Grain* deixa sua marca no sentido de ser um esforço em defesa do engajamento crítico, mesmo naquelas épocas em que o conservadorismo e os consensos hegemônicos teimam em decretar o fim de quaisquer possibilidades de modificação e superação da ordem vigente.

Até certo ponto completando o gesto na contracorrente sugerido por *Against the Grain*, o pequeno livro *William Shakespeare* (1986) pode ser visto como uma das mais lúcidas tentativas feitas por Eagleton no sentido de realizar uma crítica que rompa a barreira entre literatura e filosofia. Evidentemente que a filosofia aqui presente tem afinidades com as vertentes materialistas do pensamento filosófico, uma vez que esse parece ser um dos mais fortes ímpetus da perspectiva do autor: recuperar para a crítica literária toda uma tradição filosófica trabalhada pelo materialismo histórico. Em certa medida, é também um complemento a *Against the Grain*, porém com um foco mais concentrado, em que as peças de Shakespeare servem para articular temas muitas vezes de cunho filosófico – o que acabou influenciando muitos comentadores a sugerir que Eagleton estava, para o bem e para o mal, se tornando muito mais um filósofo que falava sobre literatura do que um crítico literário fazendo uso de conceitos advindos da filosofia. Infelizmente aqui mais uma vez parece haver

um mal-entendido. O tipo de ensaio realizado por Eagleton, dentro da tradição da crítica dialética, deliberadamente não respeita a convencional divisão entre disciplinas. Decorre disso, portanto, que os campos da literatura, da filosofia, da história, da economia e das ciências sociais em geral estejam todos interagindo de maneira dinâmica para o entendimento dos objetos culturais e da realidade sócio-histórica. Em consequência, *William Shakespeare* é um pequeno ensaio de fôlego, cuja relevância está em aliar um arsenal filosófico aos correntes debates teóricos, fertilizando tanto os campos da filosofia quanto os das teorias sobre a literatura. Mais importante ainda que isso, porém, é leitura que emana das peças de Shakespeare: na visão de Eagleton as chamadas instabilidades e ambivalências presentes em muitas das peças não são apenas e tão somente aspectos textuais, mas seriam, sobretudo, a materialização das turbulências e desequilíbrios do período em que foram escritas. Algo que era importante ser enfatizado, pois o livro de Eagleton foi publicado num momento em que, novamente, nos estudos literários eram defendidas as ideias de interpretação literária longe do risco representado por aquilo que era visto por muitos como o “reducionismo” do materialismo histórico. Para combater o que era interpretado como os “perigos” da abordagem dialética, paradoxalmente promovia-se a redução da literatura apenas ao texto: uma tendência que estranhamente negava à linguagem e aos próprios fenômenos simbólicos sua gênese e conformação social. É nesse sentido que talvez o livro sobre Shakespeare tenha sido uma tentativa de Eagleton de identificar e assinalar, como esforço de intervenção crítica, algumas das novas conformações ideológicas no horizonte teórico do fim do século passado.

Nesse contexto surge o livro *The Ideology of the Aesthetic* (1990). Uma visão bastante difundida entre os comentadores da obra de Eagleton sugere que esta é uma das obras mais ambiciosas do autor, senão a mais ambiciosa (REGAN, 1998). O que talvez mais impressione é o leque de teóricos envolvidos, abrangendo um vasto grupo de pensadores e ensaístas que de uma forma ou de outra foram relevantes para o desenvolvimento dos estudos sobre a estética. Não se trata de uma história social da estética, embora esse aspecto perpassasse toda a discussão (SMITH, 2008). O longo percurso, que vai do século dezoito até o final do século vinte, investiga as linhas de força propostas desde o estabelecimento da arte como esfera supostamente autônoma até o chamado momento da pós-modernidade. Num certo sentido, é um aprofundamento dos livros *Literary Theory: an introduction* e *The Function of Criticism*, porém com uma chave de cunho filosófico bastante forte e com caráter eminentemente interdisciplinar. Particularmente incisivas são as correlações entre subjetividade e ideologia, demonstrando a abertura analítica que o materialismo histórico pode promover quando desprovido das amarras da ortodoxia e fiel aos pressupostos básicos de sua origem (EAGLETON e BEAUMONT, 2010). Em outras palavras, e reforçando algo que já mencionamos anteriormente, podemos dizer que Eagleton acaba sendo um inovador porque retoma mais uma vez o teor multidisciplinar do materialismo histórico. Assim, subjetividade e ideologia são entrelaçadas a categorias da estética, uma vez que arte e sociedade, individualidade e política, história e cultura serão todas vistas sempre em interação, na dinâmica social que lhes serve de veio condutor.

Com a publicação de *The Ideology of the Aesthetic* (1990), Eagleton também procura intervir nos debates sobre o pós-modernismo, respondendo a um espírito do tempo que passava a marcar muitas das discussões sobre literatura e cultura de maneira geral. Ao longo do livro, o que aparece são observações ora esparsas, ora mais contínuas, que visam sobretudo a salientar algumas características do pensamento pós-moderno, características estas que

muitas vezes criam um discurso de aparente denúncia de toda e qualquer forma de opressão sem oferecer qualquer possibilidade de emancipação real. Em outras palavras, as instâncias do poder aparecem como mecanismos da linguagem descolados dos antagonismos de classe e dos conflitos políticos efetivamente existentes. Eagleton pontua, assim, que muitas das queixas e acusações perpetradas por certas correntes do pós-modernismo não vêm acompanhadas de uma ética política, ou seja, de uma base a partir da qual possa ser articulada uma crítica social. O próprio ceticismo pós-moderno em relação a posições universais ético-políticas impede a construção necessária de uma estratégia que sirva de embasamento para uma crítica mais efetiva. Isso acabaria reforçando a adoção daquilo que Eagleton denomina como “pessimismo libertário”, para o qual “o sistema” – qualquer que seja ele – é transformado no ponto de opressão: uma postura que, no limite, falha até mesmo para diferenciar entre as estruturas sociais do capitalismo liberal e aquelas de uma ditadura fascista. Numa perspectiva diversa, Eagleton acredita que existe a possibilidade de apontar para uma saída da estética pós-moderna: a criação de um alicerce a partir do qual possa ser lançada a resistência aos sistemas de poder, sistemas estes que devem ser, porém, historicamente compreendidos. Isso implica retomar toda uma série de procedimentos, teóricos mas sobretudo práticos, que levem em conta as condições materiais de existência e a necessária crítica à economia política do regime capitalista.

Cabe ressaltar ainda que, no ambicioso texto construído em *The Ideology of the Aesthetic*, tanto pelo alcance da reflexão quanto pelo arco histórico abarcado, Eagleton defende a tese de que a estética deveria ser vista como sendo simultaneamente ideológica e utópica, embora não utilize o conceito de utopia de maneira extensa ao longo do livro. De todo modo, bastante presente é o argumento de que a arte representa o paradigma ideal de produção material para Marx, devido à sua qualidade potencial de ser algo com fim em si mesmo. A arte seria, assim, um modelo possível da atividade humana com sentido – uma ideia, aliás, que viria a ser retomada por Eagleton em obras mais recentes, como por exemplo, *Why Marx was right* (2011). Porém nosso autor lembra que a estética é ao mesmo tempo uma crítica utópica do individualismo burguês e algo bastante idealista e até mesmo ineficaz. Seu frágil impulso utópico estaria presente na forma de representar um certo ideal de comunidade, em que os sujeitos estariam ligados em um ato de avaliação estética. Mas, ao mesmo tempo, como bem adverte Eagleton, existiria algo de profundamente errado nessa alternativa em que apenas por intermédio da estética um ideal comunitário pudesse ser atingido (EAGLETON e BEAUMONT, 2010). E nessa advertência vemos claramente uma herança do pensamento materialista de Raymond Williams²: uma sociedade evidentemente não está funcionando quando a sensação de solidariedade puder ser apenas atingida mediante recurso à válvula de escape da estética. Por isso Eagleton procura trabalhar com um conceito de utopia que já contenha em si alguma possibilidade de realização prática. Se não for assim, e isso é algo que perpassa de certa maneira toda a argumentação de *The Ideology of the Aesthetic*, as pessoas correm o risco de almejar paraísos artificiais em vão, inatingíveis: algo que pode levar tanto à frustração e ao adoecimento psíquico quanto à inação e ao conformismo político (EAGLETON e BEAUMONT, 2010). Assim, a estética preconizada por nosso autor seria aquela que procura ver na longa tradição do pensamento materialista os exemplos reais e práticos de formas de sociabilidade: formas estas que, por meio dos laços de cooperação,

2 Em livros como *The Country and the City*. London: Paladin, 1975; *The Long Revolution*. London: The Hogarth Press, 1982; *Culture*. London: Fontana, 1982; e ainda *Culture and Society*. London: The Hogarth Press, 1993.

solidariedade e autodesenvolvimento, façam com que as atividades humanas recuperem objetivos muitas vezes apenas enunciados em termos estéticos.

Publicado no mesmo ano de *The Ideology of the Aesthetic*, o livro *The Significance of Theory* (1990) é bem menos ambicioso, na verdade se constituindo numa reunião de palestras dadas por Eagleton na Bucknell University, além de conter uma entrevista. O interesse do conjunto está na reflexão acerca dos limites do trabalho teórico e sua capacidade ou incapacidade de intervenção no plano político e nos debates sociais mais urgentes. A própria crença na formulação teórica como um espaço de criação independente é criticada. Entre a inutilidade de um conhecimento apartado da sociedade e a contaminação do pensamento por uma visão exclusivamente mecanicista e utilitarista, Eagleton tenta manter acesa a chama de uma crítica que uma interpretação e desejo de transformação, ainda que ciente das limitações inerentes ao próprio trabalho teórico. As ideias isoladamente não mudam a realidade, mas, quando partilhadas por um contingente expressivo de pessoas, podem eventualmente adquirir capacidade de atuação, viram um instrumento ativo – e com força material, prática. Numa época em que a atividade política demonstra tons sombrios e paralisantes, uma das funções da formulação teórica seria manter vibrante a disposição para a mudança. *The Significance of Theory* proporia assim, de forma um tanto quanto excessivamente paradoxal, a pertinência até mesmo dos debates em aparência inócuos ou isolados da vida cotidiana, como aqueles que muitas vezes ocorrem em torno das questões estéticas. No final das contas, os apelos da arte por autonomia poderiam servir com um aviso de alerta: talvez estejamos vivendo um momento histórico em que a busca por autonomia seja uma quimera, distante de nossa vivência no dia a dia – e, no entanto, tal busca seria essencial, uma vez que ao menos demonstraria a alienação à qual estamos sujeitos. O chamado em prol da arte autônoma seria um chamado em busca de atenção³. A arte seria a inscrição de um gesto de resistência frente ao atual estado de coisas. Seria o potencial utópico presente no desejo de não ser mercadoria num mundo já transformado em mercadoria. Numa realidade em que tudo deve ser útil e produtivo, a chamada inutilidade da arte poderia servir como uma indicação de que outra realidade pode ser possível ou, ao menos, passível de ser almejada.

Não por acaso, o seguinte livro de Eagleton, *Ideology: an introduction* (1991) vai ser justamente um adensamento dos dilemas e impasses surgidos nos livros imediatamente anteriores. O conceito de ideologia nem sempre é aceito pelas correntes avessas à perspectiva materialista da história. Muitos o acusam de ser indeterminado demais, de difícil definição e apreensão. Por isso, num gesto ao mesmo tempo teórico e político, Eagleton julga ser necessária a defesa desse conceito (EAGLETON e BEAUMONT, 2010). Reconhece as dificuldades envolvidas para todos os que trabalham em torno da conceituação do que exatamente vem a ser ideologia. Assim, faz simultaneamente uma defesa e um resgate crítico da história do conceito, destacando sempre as implicações e os problemas das teorizações em torno dele. Em vez de trabalhar com um molde fechado, Eagleton entende a ideologia mais em termos de sua função ao longo dos processos históricos, a maneira por meio da qual foi utilizada, e procura evitar definições excessivamente presas a formas específicas, que variaram em cada lugar e época. Inúmeros comentadores julgaram ser este livro uma das melhores introduções ao estudo da ideologia e, num certo sentido, corroboram o esforço do autor de realizar uma produção ensaística que, sem diluição da força teórica, procura retomar

³ Esta é uma elaboração de Raymond Williams algumas vezes retomada por Eagleton.

proposições, formulações e conceitos e rerepresentá-los novamente para debate (REGAN, 1998; SMITH, 2008). Em outras palavras, temos aqui mantida a perspectiva abordada no livro sobre Walter Benjamin e seguindo as orientações do pensador alemão, ou seja, revisitar conceitos na contracorrente dos consensos estabelecidos.

Um último livro do qual trataremos é *The Illusions of Postmodernism* (1996). Visto muitas vezes como excessivamente vago e menos rigoroso em termos filosóficos, quando comparado a livros anteriores, tais como *The Ideology of the Aesthetic* ou mesmo *Ideology: an introduction*, esse ensaio é, todavia, um importante documento do envolvimento de Eagleton com um dos mais importantes debates teóricos do final do século passado, com repercussões ainda bastante atuais. Em nosso ponto de vista, trata-se de uma obra fundamental – ao lado das de Fredric Jameson, David Harvey e Alex Callinicos – para a compreensão crítica do pós-modernismo. Se for correta nossa leitura, o livro serve também como uma espécie de súpula da construção teórica e de algumas das principais facetas trabalhadas por Eagleton entre os anos de 1986 e 1996. Acresce ainda que, como ensaio, traz de maneira veemente as marcas de um texto de intervenção, algo assinalado pelo próprio autor: “[...] Eu queria captar o clima intelectual geral. [...] É uma polêmica de verdade, e acho que vi o livro como uma intervenção política em vez de um texto teórico” (EAGLETON e BEAUMONT, 2010, p.276).

As discussões apontadas no texto permanecem, tanto em termos teóricos quanto políticos, nos dias de hoje. Porém muitos dos ditames pós-modernistas foram, de certa forma, naturalizados no ambiente acadêmico e cultural, como se sequer pudessem ser questionados. Num certo sentido, isso já havia sido antecipado por Eagleton. O pós-modernismo muitas vezes oferece uma capa de rebeldia para um conteúdo bastante adaptado ao pensamento hegemônico. Por isso, a manutenção dos pressupostos do pós-modernismo acaba oferecendo espaço para o conforto de uma crítica que parece antagonizar quase tudo e não acredita na mudança efetiva de quase nada. O discurso é libertário; a prática é acomodada. Por outro lado, devemos levar em conta uma ressalva do próprio Eagleton: a onda teórica pode ter sido abrangente, uma vez que em grande medida funcionou e, ainda tenta funcionar, como véu ideológico do neoliberalismo, mas isso não significa que tenha ocupado todos os espaços da crítica. Para além disso, vale lembrar que, como discurso legitimador de um certo estado de coisas, o pós-modernismo muitas vezes ficou restrito a determinados ambientes intelectuais e artísticos. A partir do momento em que novas contradições nas relações de produção surgiram, a capacidade de diagnóstico de uma corrente pouco atenta às condições materiais de produção mostrou-se bastante frágil. Assim, merece destaque a ênfase de Eagleton a respeito de uma famosa concepção materialista: as formulações teóricas não devem ser supervalorizadas, uma vez que grande parte das modificações efetivas (ou a quase totalidade delas) ocorre no campo da vida prática. E talvez seja exatamente em virtude disso que *The Illusions of Postmodernism* ainda mantém sua relevância como ensaio eminentemente político, que procura desatar alguns nós da verborragia teórico-cultural por meio de sua insistência num olhar crítico em relação à política e à economia de nosso tempo.

Os modelos abstratos propostos por uma longa escola de formulações estéticas idealistas deveriam ser entendidos como tentativas, mais ou menos bem sucedidas, de escapar ao olhar mais atento às contradições da vida prática dos seres humanos. Assim, em *The Illusions of Postmodernism*, Eagleton recupera algo que já apontara em ensaios anteriores e que irá constantemente sublinhar em momentos posteriores de sua obra: a necessidade de exercer o pensamento dialético como forma de preparar nosso olhar para a dimensão efetivamente

material de nossa existência como seres vivos. Olhar para essa dimensão, que faz a ligação direta com a natureza, não seria reduzir o homem a um mero animal: ao contrário, para Eagleton essa seria a possibilidade de que nos tornássemos animais efetivamente históricos, capazes de construir nossa própria história agora em busca de um ideal emancipador. Evidentemente que nesse ponto de sua argumentação, Eagleton está estabelecendo um fio condutor que procura resgatar o legado de Marx e Engels: um olhar que necessariamente faria com que observássemos a importância do trabalho como atividade humana. Não como uma maldição ou uma condenação, mas simplesmente como um dado de nossa natureza, natureza esta que modifica o mundo e a si mesma. Ao estabelecerem esse metabolismo dinâmico com a realidade, os seres humanos também criam a possibilidade de serem finalmente sujeitos do processo histórico. Decorre daí uma dimensão ética que tem como consequência política o desafio de organizar a vida social em novos parâmetros: de modo que a produção e a distribuição dos bens e serviços tenham de ser feitas respeitando os critérios de justiça, de igualdade e ao mesmo tempo de liberdade para a comunidade.

Isso que procuramos sintetizar no parágrafo anterior aparece, como dissemos, em algumas passagens de *The Illusions of Postmodernism* e vai ressurgir em obras mais recentes de Eagleton, como por exemplo *Why Marx was right*. Talvez seja um grande ponto de síntese das preocupações que norteiam e situam cada intervenção de nosso autor. Dessa maneira, no breve apanhado que fizemos do período entre os anos de 1983 e 1996, indo de *Literary Theory: an introduction* até *The Illusions of Postmodernism*, foi nosso desejo sugerir caminhos de entrada e primeiras observações para um conjunto de livros permeados por uma corrente subterrânea: o materialismo histórico e seu procedimento crítico. Procedimento este que percorre a arena dos debates teóricos, mas sempre tendo como meta o enfrentamento dos consensos ideológicos e hegemônicos. Fazendo da elucidação teórica um veículo de intervenção ao mesmo tempo vigoroso e acessível, com claro horizonte político. Mantendo a precisão dos conceitos, num estilo que faça da reflexão investigativa também um exercício de diagnóstico social. Sabendo ver, enfim, nos elementos estéticos os indícios de uma longa tradição do pensamento materialista, sensível aos exemplos reais e práticos de novas formas de sociabilidade. Em suma, exercendo um procedimento crítico interessado na emancipação humana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALDERSON, David. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2004.
- EAGLETON, Terry. *Walter Benjamin, or Towards a Revolutionary Criticism*. London: Verso, 1981.
- _____. *Literary Theory: an introduction*. London: Blackwell, 1983.
- _____. *The Function of Criticism*. London: Verso, 1984.
- _____. Ideology and Scholarship. In: *Historical Studies and Literary Criticism*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- _____. *Against the Grain: selected essays*. London: Verso, 1986.
- _____. *William Shakespeare*. Oxford: Blackwell, 1986.
- _____. Action in the present: an interview with Terry Eagleton. *Polygraph*, 2/3, 1989.
- _____. *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Blackwell, 1990.
- _____. *The Significance of Theory*. Oxford: Blackwell, 1990.

- _____. *Ideology: an introduction*. London: Verso, 1991.
- _____. *The Illusions of Postmodernism*. Oxford: Blackwell, 1996.
- _____. *Why Marx was right*. New Haven: Yale University Press, 2011.
- EAGLETON, Terry e BEAUMONT, Matthew. *A tarefa do crítico*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- LEITCH, Vincent. (ed). *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. New York: W. W. Norton & Company, 2001.
- REGAN, Stephen (ed.) *The Eagleton Reader*. Oxford: Blackwell, 1998.
- SMITH, James. *Terry Eagleton: a critical introduction*. Cambridge: Polity Press, 2008.

O DESTINO TRÁGICO E A LUTA PELA
AUTOCONSCIÊNCIA NA ARTE EM
A MORTE DE DANTON, DE GEORG BÜCHNER

THE TRAGIC DESTINY AND THE STRUGGLE FOR
AUTOCONCIOUSNESS IN ART IN *DANTON'S DEATH*, BY
GEORG BÜCHNER

Daniele Rosa*

RESUMO: Este estudo analisará o drama *A morte de Danton* (1834-1835), de Georg Büchner, à luz do ensaio “O verdadeiro e o falsificadamente falsificado Georg Büchner” (1964), de György Lukács. Tem-se como objetivo investigar como os problemas estéticos, fundamentais na figuração artística, se constituem *organicamente* no reflexo da vida social, a fim de resgatar os elementos que tornam possível reconhecer o significado do *phatos* humano na sua concretude da vida objetiva, em detrimento a um sentimento de impotência e de fatalismo estabelecido pela filosofia liberal.

Palavras-chave: arte; fatalismo; drama; Büchner; Lukács.

ABSTRACT: This study will analyze the drama *Danton's Death* (1834-1835) by Georg Büchner, in the perspective of the essay “The Real Georg Büchner and his Fascist Misrepresentation” (1964), by György Lukács. It aims to investigate how aesthetic problems, which are fundamental in the artistic figuration, organically constitute themselves in the reflection of social life, in order to rescue the elements that make it possible to recognize the meaning of human *phatos* in its concreteness in objective life, in detriment of a helplessness feeling and the fatalism established by liberal philosophy.

Keywords: art; fatalism; drama; Büchner; Lukács.

* Doutora em Literatura pela Universidade de Brasília, Brasil. Professora no Instituto Federal de Brasília. E-mail: danysr@gmail.com

Lukács, em seu prefácio à edição húngara de *Arte e Sociedade*, afirma que seus principais escritos sobre estética preocuparam-se em definir como os problemas estéticos, fundamentais na figuração artística, se constituem *organicamente* no reflexo da vida social. Nesta organicidade contraditória entre arte e vida, desenvolve-se uma concepção marxista de tragédia, na qual se torna possível reconhecer o significado do *phatos* humano na sua concretude da vida objetiva, em detrimento a um sentimento de impotência e de fatalismo estabelecido pela filosofia liberal.

Diante disso, à luz do ensaio “O verdadeiro e o falsificadamente Georg Büchner” (1964), buscar-se-á analisar neste artigo como o destino trágico dos personagens, na ficção, e o do autor, na objetividade, torna-se representativo dos dilemas humanos e ilumina as alternativas de superá-lo, estabelecendo, quando necessário, uma aproximação às categorias centrais da estética lukacsiana, como necessidade, particularidade e realismo.

Início citando uma das falas do personagem Danton:

É de necessidade, sim; era esta a necessidade. Quem irá amaldiçoar a mão sobre a qual caiu a maldição da necessidade? Quem declarou esta necessidade? Quem? O que é isso que dentro de nós se prostituiu, mente, rouba e assassina? (BÜCHNER, 2004, p. 120)

A citação acima é uma fala de Danton, em sua casa, à noite, após saber que o Comitê de Salvação Pública decidiu por sua prisão e, aquilo que até então o personagem duvidava, viria realmente a acontecer: sua morte na guilhotina. Morte que, para o leitor, já está anunciada desde o título, *A morte de Danton*, constituindo-se assim como uma importante representação do que foi um dos capítulos mais controversos e decisivos do desenvolvimento da história humana: a Revolução Francesa.

Escrita por Georg Büchner entre 1834-1835, este drama apresenta-se em quatro atos, nos quais se encenam as duas últimas semanas antes da execução de Danton, realizada no dia 5 de abril de 1794, em Paris. Os fatos anteriores a esse desfecho são revelados no enredo a partir das lembranças deste que foi um dos principais artífices da Revolução Francesa.

Fartamente documentada, Georg Büchner inseriu trechos de discursos e outras informações encontradas em registros históricos da época, modificando-os quando julgava necessário. Tais registros eram extraídos dos próprios discursos e transcritos ao drama. Isso, por si só já intensifica a complexidade da relação entre forma literária e processo social, ao se tranfigurar, tornar arte, pelo trabalho do escritor, um momento tão específico, tão singular.

Há, também, problematizando ainda mais essa relação já contraditória, inserções de seus próprios escritos, como pode-se observar no fragmento citado, em que junto à fala de Danton, Büchner expõe uma de suas frases, escrita em correspondências: “O que é isso que dentro de nós se prostituiu, mente, rouba e assassina?”. Frase esta citada a partir de suas reflexões sobre a situação alemã no século XIX, em especial a partir de suas reflexões de cunho revolucionário, que contribuirá para se colocar em cena, como um problema central das sociedades, a existência de ricos e pobres.

Vemos então que o drama se constitui a partir de uma estrutura que, sendo fragmentada pela inserção desses discursos, aproxima o mundo vivido do mundo narrado: a Revolução Francesa de uma Alemanha, ou se quisermos ampliar um pouco mais, de uma

Europa as vésperas dos levantes de 1848, em plena fase apologética da burguesia, como consequência dos eventos de 1789. Aproxima, também, o homem Danton, do personagem Danton; o homem Büchner, do escritor/revolucionário, alçando à categoria de arte suas reflexões como homem de seu tempo.

Somado a isso, o drama compõe-se, ainda, de cenas isoladas, nas quais seu autor explora momentos cotidianos e bem populares deste período, evidenciando a permanência das condições desfavoráveis da população, como a discussão entre Simon e sua mulher acerca da necessidade de prostituição da filha, no primeiro ato; ou, como aparece no segundo ato, a discussão entre um mendigo e um Segundo Senhor, no qual se questiona sobre o trabalho e a aquisição e posse de bens materiais e espirituais. Cito parte das cenas:

Simon (batendo em sua mulher): sua pelada de rufiana! Sua velha pílula de veneno! Sua maçã buchada do pecado! (...)

Onde está a donzela? Fala! Não, assim não posso me expressar. A menina! Não, assim também não; a moça, a mulher! Isso também não. Há apenas um nome! Oh este me sufoca, não tenho fôlego para isso. (...) nisso chegam alguns cidadãos para auxiliá-la, então a mulher diz:

Deixem-no, chegou o momento em que ele fica sempre comovido. Daqui a pouco sossega. (...) um cidadão pergunta o que houve, ela então responde;

Veja, eu estava sentada sobre essa pedra ao sol e me aquecia, pois não temos lenha, veja o senhor... e explica como seu sustento é resultado da prostituição de sua jovem filha. (BÜCHNER, 2004, p. 83-84)

Primeiro senhor: trabalha, homem, você parece bem nutrido.

Segundo senhor: toma (dar-lhe dinheiro) ele tem mão de veludo. É uma pouca vergonha.

Mendigo: meu senhor, onde foi que arranjou seu casaco, senhor?

Segundo senhor: trabalho, trabalho! Você pode ter um igual, vou lhe dar um trabalho, venha me procurar, eu moro...

Mendigo: senhor, por que o senhor trabalhou?

Segundo senhor: idiota, para ter o casaco.

Mendigo: o senhor se torturou para ter um prazer, pois um casaco assim é um prazer, um trapo também resolveria.

Segundo senhor, com certeza, não há outro jeito.

Mendigo: quem me dera ser idiota. Uma coisa vale a outra. Cálido é o sol que brilha nessa esquina e tudo corre às mil maravilhas. (Canta)

(BÜCHNER, 2004, p. 112)

Lemos nesses dois fragmentos uma discussão que, mesmo se realizando em cenas isoladas, a arte as reúne: trata-se da singularidade de vidas em seu cotidiano, particularizadas pelo trabalho criativo da arte, nas quais tomam forma as consequências e os limites impostos pela Revolução Francesa, passados 15 anos de seu auge, a queda da Bastilha.

Assim, este recurso formal, muito inovador na época, utilizado por Büchner, contribui para o intuito de fragmentação do drama em cenas isoladas, ao mesmo tempo em

que coaduna discursos de diversas fontes, estabelecendo uma aproximação tanto da Revolução ocorrida na França, no ano de 1789, quanto da situação alemã sofrida no século XIX. Aproximam-se, então, os antagonismos configurados após a Revolução Francesa a uma Alemanha também mergulhada numa época de antagonismos entre as ideias liberal-nacionalistas, de intuito emancipatório, e a arbitrariedade autoritária, proveniente do poder aristocrático. Tal ambiguidade, fortalecida pelo progresso contraditório impetrado por Napoleão, que alterou as bases da sociedade alemã ainda agrária, se intensifica com a vitória na Batalha de Leipzig, conduzindo o país às tensões que levaram aos levantes de 1848.

Na fala de Danton, transcrita acima, temos, ao mesmo tempo, a experiência da possibilidade de compreender o homem como construtor de sua história, resultado dos avanços conquistados pela Revolução, e a questão da necessidade, enquanto categoria formal. Depreende-se da categoria de necessidade, no texto literário, duas formas contraditórias de compreendê-la: a) como algo que precisa acontecer (destino), como resultado das ações humanas passadas, que apenas limita e determina as futuras realizações; b) ou como síntese do acaso e do contingente, contribuindo assim para o reconhecimento do homem como construtor de sua história.

Parece-nos que a fala do personagem Danton, intimamente relacionada às reflexões de Büchner, como homem de seu tempo, intensifica essa contradição, ratificada por mais uma reflexão do personagem: “entre a porta e a rua quero lhes fazer uma profecia – a estátua da liberdade ainda não foi fundida, o forno está em brasa; e todos nós corremos o risco de queimar nele os nossos dedos” (BÜCHNER, 2004, p. 82).

Neste aspecto, dentro dessa problemática, o Segundo Ato nos traz importantes questões. Danton inicia sua fala afirmando que “Prefiro ser guilhotinado a mandar guilhotinar” (BÜCHNER, 2004, p. 110), concluindo que na vida tudo ocorre em dobro e tal repetição é entristecedora. É impossível, após a leitura desses fragmentos do drama, não recordar do importante texto de Marx, *O 18 Brumário de Luis Bonaparte*. Inclusive, é importante mencionar que sua publicação foi em 1852 (17 anos depois de Büchner), de clara base hegeliana, ressaltando o caráter trágico dessa repetição. Segue-se um dos primeiros parágrafos dessa importante obra:

Hegel observa em uma de suas obras que todos os fatos e personagens de grande importância na história do mundo ocorrem, por assim dizer, duas vezes. E esqueceu-se de acrescentar: a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa. Caussidière por Danton, Luís Blanc por Robespierre, a Montanha de 1845-1851 pela Montanha de 1793-1795, o sobrinho pelo tio. E a mesma caricatura ocorre nas circunstâncias que acompanham a segunda edição do Dezoito Brumário! Os homens fazem sua própria história, mas não a fazem como querem; não a fazem sob circunstâncias de sua escolha e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente, legadas e transmitidas pelo passado. A tradição de todas as gerações mortas oprime como um pesadelo o cérebro dos vivos. (MARX, 2007, p. 19.)

Como um dos principais documentos históricos sobre o golpe impetrado por Luis Bonaparte contra o proletariado de Paris, Marx fará então importantes afirmações acerca da própria percepção da História humana que contribui imensamente para se pensar a dialética que se estrutura no drama entre a necessidade, a fatalidade e a potencialidade de ação humana.

É importante lembrar como Marx dirige-se a um momento peculiar da história da França, posteriormente tornada um destino comum a todo o planeta: a perda de força revolucionária da burguesia, que em 1848, de forma ambígua, contribuirá para o estabelecimento de um Estado que, ao concentrar em si o poder administrativo, consolidará o poder econômico e produtivo a essa classe. Assim, a história da revolução burguesa que antes caminhava para o progresso, nesse momento, caminha para o conservadorismo e, conseqüentemente, para a centralização do poder e dos benefícios a uma classe somente.

Essa afirmação de Marx parece salientar uma força externa ao homem que o impede de fazer sua vontade. Essa força é o passado: “A tradição de todas as gerações mortas oprime como um pesadelo o cérebro dos vivos”. Nesse mesmo sentido, um dos personagens mais genéricos de Büchner, o Senhor, ainda no segundo ato, afirma: “a humanidade avança com passos de gigante rumo ao seu elevado destino” (BÜCHNER, 2004, p. 111). Um destino ao qual parece a humanidade já destinada. Contudo, esse elevado destino mostra-se no drama como uma tragédia.

Aí está o caráter trágico evidenciado por Büchner no drama: o embate entre o homem e as determinações impostas pelo passado para a construção de sua história. Danton começa a se recordar da morte dos aristocratas, dos “Massacres de Setembro”, da condenação e morte dos girondinos e herbetistas e, ao vislumbrar a sua própria morte, se questiona (e a nós também) sobre a necessidade dos assassinatos, até então justificáveis pela concepção de uma “guerra interna” para resguardar a Revolução, mas até quando necessários? Seria então a maldição da necessidade?

Neste sentido, o drama de Büchner, em sua referencialidade à Revolução Francesa, em sua relação intrínseca à crise alemã do século XIX, se atualiza ao contribuir, enquanto arte, à formulação de tão importante questão: conseguimos, como humanidade, reconhecer nosso papel como construtores de nossa própria história, mas o que ainda nos impede de construir um mundo mais humano?

Tal questão, implícita nos textos de Marx, coloca-se de forma bem contundente nos escritos sobre estética de Lukács, para quem a obra literária é “la profunda configuración artística de lo que existe” (LUKÁCS, 1976, p. 315) e, por isso, está disposta entre o movimento de captação do mundo e a potencialidade do homem em transformar a história. O crítico húngaro retoma Aristóteles, em especial sua discussão sobre a tragédia grega, na qual estabelece a diferença entre poesia e história.

Nesse sentido, para o esteta grego, ao poeta cabe narrar não o que aconteceu, mas o que poderia ter acontecido, “o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade” (ARISTÓTELES, 1993, p. 53). Assim, a obra de arte literária, sendo verossímil, é um pequeno universo cerrado em si mesmo, em que tudo nele torna-se necessário, em que ao transfigurar a realidade por meio da imagem é ao mesmo tempo um outro mundo criado, mas ainda esta mesma realidade vivida pelos homens, percebida de forma mais particular. Sob a perspectiva ontológica, a realidade que circunda o homem é por ele criada, assim é possível conhecê-la, e a arte, como criação humana, é uma das maiores possibilidades de (re)conhecimento do homem de sua própria história.

A partir desta distinção, Aristóteles, junto ao conceito de verossimilhança, expõe a categoria “necessidade” como essencial à compreensão da relação entre poesia e história. Necessário para Aristóteles é aquilo que dadas algumas condições, deverá ocorrer, formando uma unidade, a unidade do mito, que não pode ser quebrada. Por isso, não cabe ao poeta

dizer o que aconteceu, porque é fortuito, casual, e não estabelece a unidade da fábula. O poeta está em busca de encontrar o sentido ou as causas do que aconteceu.

Essas categorias, casual e causal, fazem parte do mundo natural. No reino da natureza essas duas forças se impõem. Nesse ínterim, o homem transforma a natureza, interpondo nas redes causais sua ação, ou seja, impõe ao mundo natural suas finalidades, tendo em vista as necessidades humanas. É nesse sentido que Aristóteles prioriza a causalidade como o movimento próprio da arte, no processo de imitação, sendo este superior à captação da realidade feita pelo registro histórico.

Assim, o “possível” ou “necessário” é o que resulta dessas possibilidades encadeadas no mundo das ações em sua completude, organizadas como um todo, ou seja, a totalidade nos termos lukacsianos. Dessa forma, Aristóteles, ao priorizar a imitação dos poetas, acaba por banir, como menos importante, os eventos casuais, já que impossibilitariam a completude da fábula.

Neste ponto se estabelece entre as conclusões de Aristóteles e a teoria lukacsiana uma importante diferença. No jogo dialético entre o acaso e a determinação, o esteta grego propõe na poesia a sujeição do casual em prol do causal, na busca do encadeamento necessário à fábula.

Porém, para Lukács, o necessário é realmente a síntese dialética que se estabelece entre o casual e o causal, pois na obra de arte ao se fundamentar na subjetividade o acaso assume extrema essencialidade. Assim, a necessidade junta de forma dialética os movimentos do acaso e da determinação, já que um requer o outro para se completar. Tanto o casual como o causal é necessário para formar o sentido ou a totalidade requerida pela obra de arte:

La literatura no puede en modo alguno proponerse como finalidad una negación, un intento de eliminar la causalidad, pues eso sería caer en uno de los polos de la antinómica fetichística; la literatura aspira meramente a situar esa categoría en el lugar que le corresponde dentro de la totalidad del mundo estéticamente reflejado. (LUKÁCS, 1966. p. 447)

Apesar da semelhança entre os conceitos de necessidade, Lukács evidencia como entre o efêmero e o necessário existe uma dialética, diferentemente de Aristóteles que separou o acaso e o necessário. É preciso compreender que o fato de o poeta trabalhar no mundo do necessário não abole o casual ou contingente, estes e seus opostos estão presentes em uma perspectiva dialética.

Sendo a contingência uma dimensão importante para se pensar o necessário, Lukács pensa a estética a partir desse trio: necessário, casual e causal. Tal parâmetro conceitual parte da própria vida humana: o homem para desenvolver sua humanidade necessita ir além do casual ou causal, caso se prenda a qualquer um dos dois, corre o risco de perder sua humanidade ou não desenvolvê-la, porém este superar não é aboli-los, pois isto seria impossível.

O necessário precisa incluir o acidental para que não se perca na hiperdeterminação, onde a força da determinação constrói uma rede de causalidades impedindo a escolha humana e o acaso. Por isso, se no “possível” as condições estão dadas, o necessário torna-se um fim, é dinâmico e relaciona-se diretamente com o desenvolvimento da humanidade no momento em que evidencia (mantém vivo) o acaso e a casualidade:

Precisamente por la ordenación categorial de los contenidos vitales que aplica la poesía espontáneamente, sin más consciencia que la estética, se produce una necesidad que no excluye el azar, sino que lo incorpora a su reino, que por eso queda libre de la seca inhumanidad del fatalismo – de cualquier tipo o concepción –, que une el calor de la proximidad a la vida con la presencia de grandes conexiones y perspectivas, que no se impone mecánicamente, sino astutamente (como solía decir Lenin), y que, por tanto, refigura enriqueciéndola la imagen del mundo. (LUKÁCS, 1966, p. 457).

Por isso, na obra de arte os acontecimentos se dispõem em determinada ordem, de onde não é possível retirar nada sem modificá-la. Tanto a presença quanto a ausência de algo é essencial, principalmente na forma literária, em que o necessário mostra-se mais evidente. Assim, para Lukács:

El azar, el gran perturbador del pensamiento, vive en el arte desde el primer momento en una coexistencia amistosa y fecunda con todas las categorías superiores que expresan la constrictión, el orden y la necesidad. [...] concreta significación de la causalidad en el reflejo estético de la realidad [...] la inherencia [...] es precisamente la categoría en la cual se hace visible la relación entre lo individual único y los órdenes superiores a los que pertenece (especie, género, etc.); porque en el reflejo estético [...] no debe nunca desaparecer completamente de esas relaciones lo particular y casual de la individualidad ni, por tanto, el momento de la casualidad. (LUKÁCS, 1966, p. 457)

É por isso que Lukács busca encontrar a racionalidade do acaso, e não simplesmente eliminá-lo. Se todas as vinculações que medeiam a vida humana são causais, não há espaço para a ação humana; o homem se perde no determinismo. Por outro lado, se a vida humana for reduzida à casualidade, perde-se, também, a humanidade, pois o homem deixará de imprimir sua necessidade da mesma forma.

O acaso, neste sentido, é percebido como ligado de forma complexa a um número de determinações e, assim, pode e precisa ser reconhecido racionalmente. A literatura não pode propor a eliminação das redes causais, muito menos separá-la do azar. É preciso situar cada uma dessas forças em seus devidos lugares.

Nesse sentido, ao retomarmos a máxima de Marx: “Os homens fazem sua própria história, mas não a fazem como querem; não a fazem sob circunstâncias de sua escolha e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente, legadas e transmitidas pelo passado”, vemos que não se trata de uma determinação pré-estabelecida ou simples fatalidade regida por alguma forma sobrenatural, mas resultado das próprias consequências das ações humanas. É necessário se defrontar, ou seja, colocar-se diante, confrontar-se. É portanto a ação humana que funda qualquer movimento histórico.

Lukács nos ajuda a entender a complexidade dessas afirmações de Marx, que reafirma a responsabilidade humana sobre sua própria história, juntamente ao peso da tradição, ao mencionar uma citação de Engels: “con la actividad del hombre, se funda la idea de

causalidad, la representación según la cual un movimiento es la causa de otro” (ENGELS apud LUKÁCS, 1966, p. 15).

Diante disso, não podemos, como ocorre comumente, ver nos questionamentos de Danton, no drama, ou de forma ainda mais perniciosa, nas concepções de Büchner, simplesmente uma concepção determinista e fatalista da história. Há nestas questões uma discussão muito mais profunda. No caso do drama de Büchner, Lukacs desenvolve problematizações muito interessantes. Uma delas é o limite que determina o alcance reflexivo do próprio autor, ao mesmo tempo em que em sua obra de arte realista tal limite deixa de ser uma barreira para ser problematizado.

Para Lukacs, Büchner é um autor revolucionário. Ao analisar esse drama, o crítico húngaro demonstra, em texto originalmente publicado no livro “*Realistas Alemanes del siglo XIX*”, o caráter revolucionário, não somente do autor, mas ao próprio embate que o drama aponta.

Na primeira parte de seu ensaio, Lukács preocupa-se em verificar a apropriação feita por ideólogos fascistas do drama e da trajetória do escritor. Com epítetos como: “precursor decadente”, “trágico-desesperado”, teóricos como Friedrich Gundolf, Viëtor e Pfeiffer, identificam em Danton, e estende-se para o autor, a desilusão com o processo revolucionário, cuja crença é quebrada pelo “reconhecimento da incurável falta de liberdade do homem e da irremediabilidade da vida” (LUKÁCS, 2013, s/n). Tal desilusão, em que qualquer ação perde sentido, é a base de sustentação para o necessário retorno da “prudência do estadista”, em outras palavras, da ascensão do *Führer*.

O crítico húngaro afirma como o “traço fundamental da natureza de Büchner é um ardente ódio revolucionário contra toda exploração e opressão, tendo assim uma posição particular no movimento revolucionário alemão, pois é o único que coloca a libertação econômica das massas no centro de sua atividade revolucionária. No entanto, ele ainda não é capaz de ver e reconhecer na massa, no povo, o proletariado enquanto classe.

Por isso, a perspectiva revolucionária de Büchner, segundo Lukacs, encerra muita confusão principalmente por captar as “profundas e irresolúveis” contradições de sua época, na qual, por um lado se configura a possibilidade e a necessidade de outra revolução, mas, por outro, a sensação de que abalos revolucionários como o que ocorreu apenas pioram a situação material do povo. Esta antinomia, para Lukács, é a base, enquanto contradição trágica, do drama *A morte de Danton*.

Nesse sentido, retomar o drama e a trajetória do autor é, em parte, uma preocupação de Lukács em combater o irracionalismo, atacando-o pela raiz. Tal esforço se baseia na necessidade de compreender a função social desempenhada pelo pensamento burguês, enquanto revolucionário, na tentativa de se apropriar dos limites que geraram a derrota do movimento revolucionário de 1848, chegando ao período de afirmação do imperialismo, como bem salienta Rago Filho (2014), que contribuiu e fundamentou as bases teóricas para a reprodução da desigualdade social, tanto no irracionalismo presente no fascismo como na invasão neopositivista da vida cotidiana.

Lukács, como nos explicou Tertulian, percebeu como o irracionalismo, ao criar as bases de explicação e compreensão da história humana:

Oculto a diversidade e a heterogeneidade dos componentes do processo histórico, assim como o peso das categorias da possibilidade e da contingência, este

racionalismo acabava por sacrificar a diferença do desenvolvimento dos diferentes complexos a uma visão retilínea e monolítica. (TERTULIAN, 2007, p. 225)

Ao transformar a história humana em teleológica, determinada a um fim, apaga-se o acaso e deixa-se de perceber o movimento dialético que a constitui, fundamentando o que se torna efetivamente necessário. Lukács pretende examinar o alcance e a efetividade dessa forma de pensamento em seu reflexo na vida cotidiana, ou seja, o papel social e ativo desse pensamento reacionário, conservador, que buscava apagar as categorias sociais, imanentes da própria história concreta, que impulsionam e possibilitam ao homem mover a sua história.

Nesse combate à “fetichização da necessidade como um conduto teleológico, um móvel todo poderoso a conter o porvir e a conduzir a marcha da história” (FILHO, 2014, p. 173), Lukács volta-se ao pensamento burguês clássico, principalmente ao alemão, e percebe nele a razão, o humanismo, que era fruto de um desenvolvimento contraditório sofrido pela Alemanha, em que se produziu uma filosofia avançada (Goethe e Hegel, por exemplo), como resultado de sua estrutura social atrasada.

Para esse embate, Lukács publica em 1953 a obra *Destruição da Razão*, na qual busca demonstrar a função social e concreta das formas de pensamento, resultado das “teses da filosofia da vida”, como o darwinismo social, as formas do irracionalismo de Schopenhauer, o ativismo de Nietzsche e Heidegger, entre outras, que contribuíram, de alguma forma, para a base teórica e de ação para a hegemonia do pensamento irracional.

Somada a essa frente, Lukács vai para esse embate também retomando a forma literária, analisando o gênero em íntima relação com a história, pensando seu surgimento, a evolução e a dissolução de formas, reconhecendo na literatura essa totalidade possível de captação do destino humano e, conseqüentemente, possibilidade de autoconsciência, dando continuidade a seus escritos estéticos, em especial ao *O Romance Histórico*, publicado em 1936-1937, e avançando muito na discussão necessária dessas categorias, na *Estética*, de 1963.

Assim, em *A morte de Danton*, temos a representação de contradições seculares de uma época, o século XIX, à luz da Revolução Francesa. Nessa aproximação de épocas históricas, foi possível a Büchner reconhecer como as contradições de sua época emergiam justamente na Revolução Francesa, e como essa relação presente-passado, tornada recurso formal, poderia possibilitar tanto uma melhor compreensão dos limites que se impuseram à concretização dos desejos revolucionários em 1789, como iluminar as contradições presentes.

Neste aspecto, vemos que as cenas populares e a presença do povo no drama possibilitaram não somente o alcance reflexivo do próprio autor, avançado em sua época, mas iluminar aquilo que é o real problema da vida social: as condições desumanas impostas a grande parcela da humanidade em nome do progresso, compreendidas como fatalmente necessárias.

Nas cenas populares, algumas rapidamente mencionadas aqui, verifica-se, como percebeu Lukács, um forte ressentimento, ao sentir que a experiência drástica de uma revolução não modificou profundamente suas condições materiais imediatas, e acabou por dirigir suas ações efetivas a mais pura violência sem justificativa:

Terceiro cidadão: eles não têm outro sangue nas veias além daquele que nos sugaram. Eles nos disseram - matem os aristocratas, são

lobos. Nós penduramos os aristocratas nas lanternas. Eles disseram - o veto está devorando o vosso pão; nos matamos o veto. Eles disseram - os girondinos matam vocês de fome, nós guilhotinamos os girondinos. Mas eles tiraram a roupa dos mortos e nós continuamos a andar como antes, de pernas nuas e tremendo de frio. Queremos arrancar a pele de suas coxas para fazer dela calças para nós; queremos derreter suas bandas para refogar a nossa sopa. Vamos! Morte aos que não têm nenhum buraco no casaco!
Primeiro cidadão: morte aos que sabem ler e escrever!
Segundo cidadão: morte aos que vão para o estrangeiro!
Todos: morte! Morte!

Parte do primeiro ato, esse diálogo se dá ao mesmo tempo em que um jovem é perseguido e arrastado para a lanterna ao ser considerado um aristocrata por possuir um lenço. A partir dessa e de outras cenas similares, vemos que será “a situação material e a resultante constituição moral e espiritual do povo de Paris o motivo último tanto do conflito entre Robespierre e Danton quanto de seu desenlace” (LUKÁCS, 2013, s/n).

Lukács demonstra como no drama essa voz popular, o coro, torna-se ativo, interferindo diretamente na ação. Verifica-se que a decisão de Robespierre, em meio a confusões e contradições internas, se dá, principalmente, pela necessidade de manter o apoio popular à revolução. O personagem, sem compreender ainda os limites reais impostos naquele momento – que é a profunda e necessária mudança na condição material do povo – , persiste na busca por encontrar a direção necessária para a consolidação do movimento revolucionário até então baseada no reforço da violência. Assim, sem a compreensão dessa contradição central, todos foram ao cadafalso, e aquilo que foi um avanço importante da humanidade – a percepção do homem como construtor de sua história – está desde então sendo apagada, encoberta.

Contudo, o que era então um limite aos revolucionários franceses, ou um limite ainda para o revolucionário Büchner, toma forma, e forma literária, em *A morte de Danton*. Uma forma baseada na vida cotidiana, seja daqueles que, enquanto heróis, deixaram seus nomes na história, como Danton e Robespierre, como outros anônimos ou não, que na coletividade, também vivenciaram e lutaram seus embates, como as breves citações do drama demonstram.

É nesse sentido que podemos retomar a concepção de tragédia indicada por Lukács, apropriada de Hegel: “A história humana não é trágica. Mas, é formada por uma série de tragédias” (LUKÁCS, 2011, p. 117), tragédias estas que representam o processo de contradições que chegam a seu limite, alcançam sua síntese, e outras se formam. O drama demonstra um momento desse embate, essa outra contradição, ligada à condição econômica do povo, que limitou a ação efetiva dos revolucionários e acabou por determinar um outro rumo para a revolução com um todo.

Por isso, *A morte de Danton* não reflete simplesmente a consciência coletiva, não é redutível a ela: trata dos indivíduos, dos personagens em suas ações, impressões, experiências, ou seja, na vivência cotidiana de cada um deles. Dessa forma, o drama não é a própria realidade, ou o registro histórico dos fatos, mas o nexos estabelecido entre a forma história e o processo social. Trata-se da ação recíproca entre história e forma por meio da qual a realidade concreta é apreendida, captada na história.

Pela arte, portanto, pela análise da forma artística do drama, chega-se à concepção marxista de tragédia, como presente na vida humana, porém não de forma predeterminada. Não se trata de um destino fatal, mas de um processo de progresso que se realizou de forma contraditória, em que o avanço social, político e econômico se processou a partir do extermínio de povos, povos estes que pagaram o preço pelo progresso da humanidade. Trata-se, na verdade, de uma luta por entender o passado, para compreender o presente e mudar o futuro. Trata-se de encontrar o elo, o porquê de tantas aflições.

E é essa possibilidade de autoconsciência resultante do gesto artístico que Lukács fez uso em sua luta contra o irracionalismo, evidenciando a necessidade do reconhecimento dos limites históricos e da possibilidade humana de rompê-los. Uma busca pela direção da história. Trata-se, portanto, de um drama, como conclui Lukács, que contrapõe a desilusão da história à existência e à emancipação humana, ao questionar o fatalismo, a impotência e a miséria humana. Reflexões estas ainda tão necessárias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. São Paulo: Ars Poetica, 1993.
- BÜCHNER, Georg. *A morte de Danton*. In: GUINSBURG, J.; KOUDELA, I. *Büchner: na cena e na pena*. Com as obras O mensageiro de Essen, A morte de Danton, Lenz, Leonce e Lena, Woyzeck e Cartas. Tradução: J. Guinsburg e Ingrid D. Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- FILHO, Antonio Rago. Lukács e a crítica à decadência ideológica. VAISMAN, Ester; VEDDA, Miguel (Org.). *Lukács – estética e ontologia*. São Paulo: Alameda, 2014. (p. 169-192)
- LUKÁCS, Georg. “Georg Büchner, el falsificado por el fascismo y el autentico”. In: _____. *Realistas alemanes del siglo XIX*. Trad. Jacobo Muñoz. Barcelona-México: Grijalbo, 1970, p.69-93.
- _____. *Estética*. Traducción de Manuel Sacristán. Barcelona; México: Ediciones Grijalbo S.A., 1966.
- _____. *La novela Histórica*. Traducción castellana de Manuel Sacristán. Barcelona; Buenos Aires; México: Ediciones Grijalbo, S.A., 1976.
- _____. *O romance histórico*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.
- _____. “O verdadeiro e o fascisticamente falsificado Georg Büchner”. Trad. Diego Baptista e Manoela Hoffman. In: *Moringa – Artes do Espetáculo* 4 (2), 2013. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/view/17729/10131>. Acesso em: dez. 2015.
- MARX, Karl. *O 18 Brumário de Luis Bonaparte*. Tradução revista por Leandro Konder. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- TERTULIAN, Nicolas. O pensamento do último Lukács. In: *Outubro*, Revista do Instituto de Estudos Socialistas. Tradução de Juarez Duayer. São Paulo: Alameda, n. 16, p. 225-227, 2º sem. 2007.

REALISMO E COMPOSIÇÃO
A CRÍTICA DE SIEGFRIED KRACAUER A *BERLIM*,
SINFONIA DA METRÓPOLE

REALISM AND COMPOSITION
SIEGFRIED KRACAUER'S CRITIQUE OF BERLIN,
SYMPHONY OF A GREAT CITY

Danielle Corpas*

RESUMO: Comparando passagens de diferentes épocas nas quais Siegfried Kracauer refere-se a *Berlim, sinfonia da metrópole* (W. Ruttmann, 1927), este artigo discute sua perspectiva para a crítica da representação realista no cinema.

Palavras-chave: Siegfried Kracauer, *Theory of film: the redemption of physical reality*, *Berlim, sinfonia da metrópole*.

ABSTRACT: Comparing texts from different periods in which Siegfried Kracauer mentions *Berlin, symphony of a great city* (W. Ruttmann, 1927), this article discusses his point of view on the critique of realistic representation.

Keywords: Siegfried Kracauer, *Theory of film: the redemption of physical reality*, *Berlin, symphony of a great city*.

* Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Doutora em Teoria Literária, Professora de Teoria Literária na Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: danielle.corpas@terra.com.br.

Entre as décadas de 1920 e 60, Siegfried Kracauer dedicou-se intensamente à reflexão sobre cinema. Primeiro, publicou centenas de críticas de jornal a filmes dos anos 20 e 30; depois, em 1947, saiu o estudo *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão* (levando em conta produções realizadas desde 1895 até a propaganda nazista); em 1960, quase vinte anos após o início de seu exílio nos Estados Unidos, foi a vez do tratado *Theory of film: the redemption of physical reality* (que começara a planejar ainda no final dos anos 1930, na França, onde se refugiou desde a noite do incêndio do Reichstag, em 1933, até 1941). Nascido em 1889, contemporâneo do primeiro cinema, Kracauer acompanhou desde cedo os rumos desse meio que ocupa posição privilegiada no conjunto heterogêneo de formas e fenômenos modernos que foi mote de seus escritos – um conjunto que inclui desde o romance policial até a vida cultural e cotidiana na Paris de Offenbach, desde narrativas de Kafka até relações de trabalho e modalidades de lazer da massa dos empregados em escritórios berlinenses que cresceu durante a República de Weimar. Em boa medida, a diversidade dos objetos e o modo como Kracauer os considera parecem justificados no parágrafo de abertura do crucial ensaio “O ornamento da massa” (1927), que pode ser lido como espécie de sumário de um programa crítico – nos termos de Leopoldo Waizbort, encontra-se aí “formulação concentrada” para o “complexo e multifacetado empreendimento” de um crítico cuja “clarividência” a respeito de certas tendências de seu tempo foi capaz de legar “um modelo de análise que permanece programa para nossa situação atual” (2009, p. 55).

O lugar que uma época ocupa no processo histórico pode ser determinado de modo muito mais pertinente a partir da análise de suas discretas manifestações de superfície do que dos juízos da época sobre si mesma. Estes, enquanto expressão de tendências do tempo, não representam um testemunho conclusivo para a constituição conjunta da época. Aquelas, em razão de sua natureza inconsciente, garantem um acesso imediato ao conteúdo fundamental do existente. Inversamente, ao seu conhecimento está ligada sua interpretação. O conteúdo fundamental de uma época e os seus impulsos desprezados se iluminam reciprocamente. (KRACAUER, 2009a, p. 91).

Na obra de Kracauer, críticas a filmes e reflexão sobre o meio cinematográfico encontram-se estreitamente vinculadas às “discretas manifestações de superfície” que ele procurou interpretar para compreender o lugar de sua época no processo histórico. O autor deixou explícito o nexos que se estabelece em seu pensamento entre cinema e visão da história na introdução de *History: the last things before the last*, livro que redigia quando morreu em 1966, publicado três anos depois. Aí evidencia que sua motivação para a discussão da historiografia surgiu das ideias trabalhadas em *Theory of film*, o que o levou a constatar que a dedicação tardia a questões historiográficas não se dissociava de seus interesses anteriores – em especial, do interesse pelos meios fotográficos, pela *camera-reality* (KRACAUER, 1994, p. 3-4)¹.

As considerações sobre o meio cinematográfico sistematizadas no tratado de 1960 podem parecer, a uma leitura que não leve em conta o conjunto da obra, radicalmente

¹ Na sequência do comentário aludido aqui, o autor remete às relações que estabeleceu entre historicismo e fotografia no ensaio “A fotografia” (1927), incluído em *O ornamento da massa*.

distintas da abordagem do cinema conciliada com crítica da sociedade que Kracauer realizava com pioneirismo em artigos para o *Frankfurter Zeitung* na década de 1920. Porém, ainda que sem o vigor da crítica estético-política desses escritos, certos postulados e juízos erigidos no livro finalizado na velhice armam-se justamente a partir da derivação daquelas reflexões e convicções. A proposta aqui é oferecer uma amostra de tais variações, com o cotejo de passagens (dos anos 1920, de *De Caligari a Hitler* e de *Theory of film*) nas quais Siegfried Kracauer refere-se a *Berlim, sinfonia da metrópole* (1927), de Walter Ruttmann, um dos primeiros na leva de filmes-sinfonia que documentou com acentos vanguardistas o cotidiano em grandes cidades naquele fim de década.

Quatro vaias em três anos

No prefácio a *Die Angestellten* [Os empregados] – originalíssimo ensaio sobre o universo dos trabalhadores de escritórios e grandes lojas publicado em 1930 – Kracauer justifica a escolha de Berlim para a heterodoxa pesquisa de campo da qual se valeu, realizada entre final de abril e meados de julho de 1929 (ou seja, poucos meses antes da crise que convulsionou o mercado mundial e pôs fim à artificial estabilidade da economia alemã alimentada pela adesão ao Plano Dawes a partir de 1924): “Berlim, à diferença de todas as demais cidades e regiões alemãs, é o lugar em que a situação dos empregados se mostra de modo mais extremo. Só é possível alcançar a realidade a partir de seus extremos” (KRACAUER, 2008a, p. 105). Berlim figurava então no pensamento de Kracauer como pedra de toque para “o esclarecimento de insuficiências sociais e humanas” contemporâneas. Desde 1925 ele já vinha publicando pequenos artigos que flagravam detalhes do cotidiano em cidades como a atual capital alemã e Paris, posteriormente reunidos no volume *Strassen in Berlin und anderswo* [Ruas em Berlim e noutras partes] (1964). São textos que funcionam como “miniaturas urbanas”, compostos com verve literária, concentrados na superfície visível de fenômenos, objetos e figuras humanas muitas vezes banalíssimos. Neles, o ensaísta esquadrihava tendências e tensões da modernização acelerada em curso nas metrópoles europeias.

Atento a esse gênero de manifestações de superfície, o crítico encara o filme de Walter Ruttmann como uma tremenda decepção. Registrou seu descontentamento em artigos no *Frankfurter Zeitung* dos dias 17 de novembro de 1927 (“Wir schaffens”), 12 de outubro de 1928 (“Tonbildfilm. Zur Vorführung im Frankfurter Gloria-Palast”), 1º de dezembro de 1928 (“Der heutige Film und sein Publikum”, republicado sob o título “Cinema, 1928” em *O ornamento da massa*) e 19 de maio de 1929 (“Der Mann mit den Kinoapparat. Ein neuer russischer Film”).

Em “Wir schaffens”, crítica dedicada ao filme-sinfonia por ocasião das primeiras exhibições, logo depois de confessar sua decepção Kracauer reconhece que são notáveis as hábeis fusões, a perspectiva transversal, a técnica irrepreensível de fotografia, a imaginação plástica que orquestra detalhes inauditos da configuração urbana. Mas contesta: o que resulta de todo esse apuro não é uma representação à altura da complexidade daquela metrópole. Argumenta que um cronista, um observador que não pretendesse compor sinfonia, que não estivesse comprometido de antemão com um princípio formal organizador da dinâmica flagrada na cidade, talvez lhe fizesse mais jus. Menos interessada em “mostrar uma metrópole como ela realmente é” do que em realizar um filme-sinfonia, a equipe criadora, em sua

avaliação, falha na apresentação do objeto-título, dando a ver apenas uma concepção de Berlim previamente estabelecida pelas “ideias literárias” [*Literatennideen*] que comandam a composição. Assim, segundo o crítico, Berlim aparece no filme eminentemente como “a cidade em que a velocidade em si e o trabalho celebram suas orgias”. A montagem de cenas em frenesi associativo ou por contraposição resulta em “uma soma de imagens confusas, engendradas por cérebros de literatos [*Literatengehirne*]” que se entusiasma com “a proximidade sem sentido do esplendor e da miséria, da direita e da esquerda, porque o significado de sua metrópole imaginária consiste em absorver esses contrastes não resolvidos”. Não se alcança, assim, dar conta de uma Berlim que, “vista de dentro, possui certa estrutura que lhe confere solidez” (KRACAUER, s/d.)².

Um ano depois dessa crítica de primeira hora, o parágrafo de “Cinema, 1928” que comenta o filme de Ruttmann em meio ao panorama da cinematografia alemã mais recente reitera numa síntese as mesmas objeções:

Raramente experimentos artísticos têm levado o cinema a explorar novos territórios. [...] Como única tentativa importante, afastando-se da produção vulgar, é de mencionar o interessante filme-sinfonia *Berlin*, de Ruttmann. Uma obra sem ação propriamente que permite que a metrópole surja como resultado duma sequência de caminhos microscópicos individuais. Comunica a realidade de Berlim? É cego para a realidade como todo filme de ficção. A causa disto é política. Em vez de penetrar neste imenso objeto para obter uma compreensão autêntica de sua estrutura social, econômica e política, em vez de observá-lo de modo humanamente interessado ou mesmo de atracá-lo de um ponto de vista privilegiado para participar dele com decisão, Ruttmann libera milhões de detalhes desconectados que coexistem um ao lado do outro, inserindo no máximo transições engenhosas que são vazias de conteúdo. Em todo caso, o filme tem por base a ideia de que Berlim seja a cidade da velocidade e do trabalho – uma ideia formal, que, antes de tudo, não leva a nenhum conteúdo e talvez por isto intoxica o pequeno-burguês alemão tanto na sociedade como na literatura. Não há nada para ser visto nesta sinfonia, porque não mostra nem uma única conexão dotada de sentido. (KRACAUER, 2009c, p. 340).

O comentário termina com citação de um trecho de Pudovkin que repreende a “falta de ordenação interna” em filmes que assumem a montagem como “único centro organizador” – o que Kracauer identifica como “clara estocada contra Ruttmann”. Até nisso a passagem de 1928 reitera a crítica do ano anterior, que também toma o partido dos “grandes filmes russos”, elogiando a “significação humana” de que se revestem objetos e lugares tal como exibidos neles, à diferença da falta de sentido com que se alinham como “farrapos” em *Berlim*.

Em 1929, uma nova comparação com a vanguarda soviética (pela qual Kracauer nutria grande apreço naqueles anos) surge na crítica dedicada a *Um homem com uma câmera* (Dziga Vertov, 1929). Desta vez, o filme de Ruttmann serve de contraponto para que o crítico assinalasse vantagem na montagem de Vertov. Enquanto no filme-sinfonia de seu conterrâneo as associações parecem-lhe “puramente formais”, sobre *Um homem com uma câmera*, afirma que, pela correlação entre “fragmentos de realidade”, a montagem lhes confere sentido;

² Há uma tradução francesa do artigo, com o título “On y va arriver” (KRACAUER, 2008b, p. 87-88).

enquanto Ruttmann os justapõe sem os esclarecer, Vertov os interpreta ao apresentá-los.³

Nas quatro primeiras considerações de Kracauer sobre *Berlim, sinfonia da metrópole* conjugam-se aspectos importantes de seu pensamento no final dos anos 1920.

Primeiro, a visada micrológica, o interesse, tributário da sociologia de Georg Simmel, por fenômenos aparentemente sem importância, miudezas da vida cotidiana – “detalhes que são qualquer coisa menos detalhes”, como diz Kracauer a respeito da aparência dos “homens míseros” que aguardam sessões do tribunal do trabalho em *Die Angestellten*⁴. Daí que considere ao menos interessante, em 1928, que no filme-sinfonia “a metrópole surja como resultado duma sequência de caminhos microscópicos individuais”.

Um segundo aspecto relevante é a valorização do ponto de vista de “observador modesto, honesto” (conforme a expressão da crítica de 1927) ou, nos termos de 1928, de uma observação que se faça “de modo humanamente interessado”. A isso se liga mais um traço digno de nota no posicionamento do crítico frankfurtiano: a rejeição da prevalência de qualquer “ideia formal” que de antemão imponha sentido à matéria em jogo (no caso do filme de Ruttmann, a ideia de que Berlim seja a cidade da velocidade e do trabalho, que comanda a montagem). Vale para essa objeção um comentário de Carlos Eduardo Jordão Machado a propósito do juízo de Kracauer sobre o romance-reportagem, em voga na Alemanha também na virada para a década de 1930: trata-se de uma posição sutil, nem de defesa da “abstratividade de conceitos que não dão conta da realidade, tampouco do registro do imediato da mera empiria, do factual” (MACHADO, 2013, p. 88). O que o crítico põe em xeque é o resultado da reunião de elementos de caráter documental na composição estética, e no centro da questão encontra-se a relação entre sujeito e objeto que se estabelece na fatura da obra. No caso de *Um homem com uma câmera*, a intervenção do cinegrafista-personagem é decisiva, é graças a sua mediação que se penetra na “superfície das coisas” e afloram “os confins obscuros da jornada organizada”. No entendimento de Kracauer, o cinegrafista “filma a si mesmo, pois, sem ele, o sujeito, a vida não seria para nós objeto: objeto e sujeito se pertencem, um ao outro” (KRACAUER, 2008c, p. 96-98). No caso de *Berlim*, em que as partes do objeto permanecem desconectadas (a não ser por meras contiguidades), não se chega a “penetrar neste imenso objeto para obter uma compreensão autêntica de sua estrutura social, econômica e política”.

Parece que o que Kracauer reclama ao filme de Ruttmann seria um equivalente estético da síntese crítica que ele mesmo efetuava ao abordar manifestações de superfície também flagradas no filme-sinfonia. Alguns dos temas privilegiados em *Berlim* coincidem com motes de ensaios seus publicados entre meados dos anos 1920 e início dos 30: competições esportivas (*Die Angestellten*), dança de salão sincopada (“A viagem e a dança”, 1925), atrações exibidas nos grandes cineteatros (“Culto da distração”, 1926).

Veja-se o quinto e último ato de *Berlim*, que alterna planos do tráfego de veículos e pedestres nas ruas (recorrentes em todo o filme) a cenas em locais de entretenimento na noite da metrópole. Em movimento incessante sucedem-se faróis e letreiros luminosos da cidade modernizada, público chegando aos cinemas e cineteatros, azáfama de artistas em

³ Cf. KRACAUER, 2008c, p. 96-98. Para Philippe Despoix, a empolgação de Kracauer com os efeitos heurísticos de experiências cinematográficas como a de Vertov (“Wertov interpretiert, indem er darstellt”) não é somente a de um crítico de cinema, mas também a de um escritor que, como no caso das “miniaturas urbanas”, procura fazer da *Darstellung* “a instância interpretativa dos fenômenos” (DESPOIX, 2001, p. 173).

⁴ “En su sobria apariencia se destacan con suma claridad detalles que son cualquier cosa menos detalles; pues caracterizan, en su conexión mutua, la vida económica que los produce” (KRACAUER, 2008a, p. 164).

preparativos para entrar em cena, musicistas tocando, trapezistas, um malabarista, um grupo de humoristas, mãos que aplaudem, pernas e braços sincronizados de dançarinas em espetáculo de revista, esportes no gelo, ciclistas, boxe, pés sacolejantes nos passos da dança de salão, burburinho na cervejaria popular e no refinado *night club*, mais dança de salão, jogos de azar etc. E o filme termina com explosões de fogos de artifício no céu noturno, às quais se segue a visão de uma torre de transmissão que se destaca sobre o fundo escuro, parecendo sinalizar, com sua luz também movente, que Berlim não para – nem o trabalho para: em meio às tantas modalidades de entretenimento, há nesse Ato V cenas que documentam a manutenção noturna nos trilhos do transporte coletivo. Uma sucessão ininterrupta de movimentos que vão se somando uns aos outros seguindo eixo temático (a rua, o espetáculo, o esporte, o jogo etc.) e/ou equivalência de ordem visual (alternância, rotação etc.). Mas sem que o conjunto resultante provoque necessariamente estranhamento em relação àquela ordem das coisas. Ainda que, em outros atos do filme, saliente-se problemas urbanos como o contraste entre riqueza e pobreza (o que ocorre em cortes que vão de passantes elegantes a catadores de lixo ou a crianças na miséria), segundo Kracauer, isso resta apenas como uma entre tantas oposições no fluxo dos quadros, é um dado como outro qualquer na documentação da realidade de Berlim – aquela “proximidade sem sentido do esplendor e da miséria” que o crítico assinala em “Wir schaffens”.

É justamente a figuração de um princípio estrutural ordenador da vida social que Kracauer procura evidenciar em ensaios como “O ornamento da massa” e “A viagem e a dança”, discorrendo sobre algumas das modalidades de entretenimento também enfocadas no último ato de *Berlim*. A título de exemplo, veja-se o que ele esclarece a propósito do caráter ornamental dos espetáculos de dança sincronizada, nos quais partes dos corpos da miríade de dançarinas funcionam como “os menores elementos constitutivos da composição” em que as próprias dançarinas subsumem:

A estrutura do ornamento da massa reflete aquela estrutura de toda a situação contemporânea. Visto que o princípio do *processo de produção capitalista* não se originou puramente da natureza, deve destruir os organismos naturais que representam um instrumento ou uma resistência. Comunidade popular e personalidade se dissolvem quando o que se exige é a calculabilidade; tão-somente como partícula da massa é que o indivíduo pode, sem atrito, escalar tabelas e servir máquinas. [...] O ornamento da massa é o reflexo estético da racionalidade aspirada pelo sistema econômico dominante. (KRACAUER, 2009a, p. 94-95).⁵

⁵ É importante lembrar que a alusão a valores como “comunidade popular” e “personalidade” não constitui índice de atitude nostálgica. Nesse, como em outros escritos da mesma época, Kracauer confronta setores da intelectualidade que se recusavam a admitir a transformação do sistema cultural burguês em curso na sociedade de massas: “Os intelectualmente privilegiados que, sem que o queiram de fato reconhecer, são um apêndice do sistema econômico dominante, ainda não perceberam o ornamento da massa como signo deste sistema. Eles negam este fenômeno para continuar a edificar-se nas exposições de arte que permaneceram intocadas pela realidade que está presente no modelo do estádio. A massa que adota espontaneamente este modelo é superior àqueles que o desprezam, quando ela reconhece de modo claro os fatos em estado bruto. [...] O processo da história consiste em atravessar o ornamento da massa e não consente voltar para trás” (KRACAUER, 2009a, p. 101-103). Talvez o maior desafio para o aproveitamento contemporâneo do modelo crítico que se pode inferir da obra de Kracauer consista em “atravessar o ornamento da massa” sem inverter os sinais, sem atribuir valor edificante a traços do ornamento, como muitas vezes ocorre na crítica cultural contemporânea.

É bem compreensível, a partir de passagens como essa, o desagrado do Kracauer de fins da década de 1920 com o filme de Ruttmann. Aí, no todo, se há um princípio geral a reger a cidade da velocidade e do trabalho, este parece *reafirmado* em uma continuidade irreversível, celebrada com o esplendor dos fogos de artifício e o sinal de progresso tecnológico onipresente transmitido pela luz da torre de metal que atravessa a noite em direção ao espectador no fim de *Berlim, sinfonia da metrópole*. Em outras palavras: aquilo que para Kracauer constitui questão candente aparece neutralizado ou naturalizado no filme pela lógica de relação formal, pela ordenação sinfônica dos fragmentos de experiência coletiva documentados.⁶

Isso nos conduz a mais um aspecto característico do modo como Kracauer aborda o cinema na virada para a década de 1930: a dimensão política de sua crítica, sinalizada já no título do primeiro texto sobre *Berlim*. O irônico título “Wir schaffens” (algo como “Vamos conseguir fazer”, “Vamos realizar”) reproduz uma máxima de Erich Ludendorff que, conforme esclarece Kracauer no artigo de 1927, serviria de “divisa” ao filme. Tem significado muito preciso em 1927 essa sugestão de alinhamento entre o projeto estético levado a cabo em *Berlim* e a visão do progresso nacional propagada no *slogan* de Ludendorff, general alemão potentado no final da Primeira Guerra, um dos militares que apoiou Hitler no Putsch de Munique em 1923, eleito para o parlamento no ano seguinte por uma coligação do Partido Nazista, derrotado nas eleições presidenciais de 1925. E essa alusão a Ludendorff torna-se ainda mais significativa *a posteriori*, ganha quase ares de prognóstico, se lembrarmos que Walter Ruttmann assina com Leni Riefenstahl e Eberhard Taubert o roteiro de *Triunfo da vontade* (1935), o filme emblemático da propaganda nazista.

Montagem rítmica, neutralidade ambígua

Em *De Caligari a Hitler*, o juízo sobre *Berlim* vem associado a algumas considerações sobre a produção do filme e a trajetória de seus realizadores. Além de Walter Ruttmann, cujo “senso de música ótica” necessário à execução de um filme-sinfonia já tinha se evidenciado em curta-metragens abstratos desde 1921, a equipe contou com o compositor Edmund Meisel, o cinegrafista Karl Freund e o roteirista Carl Mayer.

Sem deixar de lembrar elogiosamente a partitura de Meisel para *O encouraçado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925), Kracauer reitera posições sobre *Berlim* registradas nos textos dos anos 1920 ao avaliar negativamente o papel reservado à música que acompanha a projeção, concebida como trilha ao mesmo tempo independente e sincronizada à sinfonia visual. O crítico identifica aí um fator que reforçou a propensão a um formalismo problemático na edição de Ruttmann. Também quanto ao trabalho de Karl Freund reedita as avaliações anteriores, destacando as soluções técnicas do talentoso cinegrafista, como a hipersensibilização do filme para lidar com condições de iluminação adversas e a invenção de alternativas para esconder a câmera e assim captar o movimento espontâneo das pessoas. Para as filmagens de *Berlim*, Freund mobilizou a mesma criatividade técnica que Kracauer reconhece decisiva na sua atuação em *Varietades* (Ewald Dupont, 1925), marco do realismo

⁶ Rubens Machado Jr. relativiza essa avaliação de Kracauer, argumentando que no filme de Ruttmann não há apenas “encadeamento apoteótico e adaptação ao ritmo das engrenagens urbanas”. Segundo o crítico brasileiro, há elementos em *Berlim* (como a montagem da sequência protagonizada por uma mulher suicida) que podem ser interpretados como expressão de “substância alarmada”, de “um mal-estar presente na cultura alemã ao agourar desvarios da Grosstadt” (Cf. MACHADO JR., 2013).

cinematográfico alemão, no qual ângulos incomuns e movimentos incessantes de uma câmera inquisitiva convidam o espectador a penetrar na ação (Cf. KRACAUER, 1988, p. 214, 150).

Mas o que interessa aqui é sobretudo o comentário a respeito do afastamento de Carl Mayer da produção de *Berlim*, devido a divergências com relação a decisões do diretor Walter Ruttmann. À época da produção, o roteirista já contava com grande prestígio no meio cinematográfico alemão, graças ao sucesso de *O gabinete do Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920) e de *A última gargalhada* (F. W. Murnau, 1924), que encerrou a série dos “filmes de instinto” para os quais vinha colaborando desde 1921. É evidente no livro de Kracauer a admiração pelo trabalho de Mayer, desde o capítulo sobre *Dr. Caligari*, quando toma o partido dos idealizadores do filme (Mayer e o tcheco Hans Janowitz) contra a decisão, tomada por Wiene, de criar a estória-moldura – na qual, tendo por fim razão o psiquiatra, esvazia-se o “significado revolucionário” da estória original, que “expunha a loucura inerente à autoridade”. Depois, no capítulo “Caos mudo”, Kracauer enfatiza o “valor sintomático” dos “filmes de instinto” com roteiro de Mayer, como *Hintertreppe* (Leopold Jessner e Paul Leni, 1921), *Scherben* (Lupu Pick, 1921) e *Sylvester* (Lupu Pick, 1923) – todos ambientados no universo da baixa classe média, que aos olhos do crítico aparece nessas representações como “remanescente insignificante de uma sociedade desintegrada”. Tais roteiros, centrados na “onda de luxúria e de desordenados impulsos num mundo caótico”, revelam, segundo Kracauer, “a destruição e a autodestruição que eles necessariamente acarretam”, ao captar aspectos do estado de espírito geral da sociedade alemã naqueles anos, mais “notável e agressivo” na pequena burguesia: sensação de atordoamento e opressão, “profundos ressentimentos sociais e impulsos morais herdados que perderam qualquer função vital”, “instintiva relutância em tentar emancipar-se” – tópicos centrais em *De Caligari a Hitler* para a caracterização dos “dispositivos psicológicos” figurados na fatura de filmes que ajudariam a compreender a ascensão do nazismo. Por fim, Kracauer também elogia inovações cinematográficas peculiares aos “filmes de instinto” alcançadas a partir de sugestões contidas nos roteiros de Carl Mayer: a eliminação das legendas (que constituiriam indesejáveis interferências na continuidade pictórica), a descrição do mundo dos objetos (com o qual se enriqueceu o vocabulário visual do cinema, pavimentando-se o caminho da “verdadeira narração cinematográfica”) e a total mobilidade da câmera, fator que, associado aos outros dois outros, ao ligar os elementos “de modo que eles sejam forçados a explicar-se uns aos outros”, “intensifica a continuidade pictórica através da qual a vida instintiva se manifesta” (KRACAUER, 1988, p. 82-84, 117-20, 122-25).

Todo esse talento de roteirista disposto a dar a ver na tela problemas da sociedade alemã dos anos 1920 teria sido desvirtuado em *Berlim*, como em *O gabinete do Dr. Caligari*. E o autor de *De Caligari a Hitler* toma mais uma vez o partido de Mayer, valendo-se de suas declarações para levar adiante a crítica à lógica que comanda a edição de Ruttmann:

Quando Mayer criticou *Berlim* por sua “abordagem superficial”, provavelmente tinha em mente o método de edição de Ruttmann. Este método é responsável por uma “abordagem superficial” principalmente porque se baseia nas qualidades formais dos objetos, em vez de em seus significados. Ruttmann enfatiza puros padrões de movimento. [...] A edição também revela surpreendentes analogias entre movimentos ou formas. Pernas humanas andando na calçada são seguidas por patas de vacas; um homem adormecido num banco é associado a um elefante

adormecido. Nestes casos nos quais Ruttmann antecipa o desenvolvimento pictórico através de conteúdo específico, inclina-se a produzir contrastes sociais. Uma unidade do filme conecta uma cavalgada no Tiergarten a um grupo de mulheres batendo tapetes; outra justapõe crianças famintas na rua a opulentos pratos em um restaurante. Porém, esses contrastes não são protestos sociais, mas expedientes formais. Como analogias visuais, servem para construir o corte transversal, e sua função estrutural ofusca qualquer significado que possam conter. (KRACAUER, 1988, p. 215-216).

O Kracauer do pós-guerra permanece fiel às suas críticas dos anos 1920 nesse parágrafo, assim como na comparação com *Um homem com uma câmera* que vem logo a seguir, quando parte da constatação de que as intenções artísticas de Vertov e Ruttmann são similares (“surpreender a vida com a câmera cinematográfica”, organizar tomadas de acordo com movimentos rítmicos). No entanto, o que sublinha, mais uma vez, são diferenças entre as duas produções – uma vinculada a uma “realidade convulsionada por energias revolucionárias que penetram cada elemento”; outra focalizando “uma sociedade que conseguiu evitar a revolução”, “conglomerado sem substância de partidos e ideais”, “realidade sem forma, que parece ter sido abandonada por todas as energias vitais”. E encerra o juízo sobre *Berlim, sinfonia da metrópole* mantendo o tom de exigência estético-política, a solicitação de posicionamento crítico na composição estética.

Se Ruttmann tivesse sido inspirado pelas convicções revolucionárias de Vertov, teria evidenciado a anarquia inerente à vida de Berlim. Teria sido forçado a enfatizar o conteúdo em vez de o ritmo. Sua inclinação pela “montagem” rítmica tende a evitar qualquer comentário crítico sobre a realidade com a qual se defronta. [...] Eis porque Mayer chamou *Berlim* de “uma abordagem superficial”. Ele não fez objeção à edição formal como tal; o que condenou foi a atitude formal de Ruttmann para com uma realidade que pedia crítica, interpretação. [...]

A “montagem” rítmica de Ruttmann é sintomática de uma retirada das decisões básicas para dentro da neutralidade ambígua. [...]

Berlim inaugurou a moda do corte transversal, ou dos filmes de “montagem”. Eles podiam ser produzidos a baixo custo; e ofereciam uma gratificante oportunidade de mostrar muito e de revelar nada. (KRACAUER, 1988, p. 218-219).

A objeção estético-política de Kracauer à neutralidade ambígua da montagem rítmica em *Berlim* é reafirmada em outra passagem do livro de 1947, quando o filme é comparado aos curta-metragens *Vormittagsspuk* (1928), de Hans Richter (“um dos poucos artistas cinematográficos de esquerda realmente incorruptíveis”), e *Überfall* (1929), de Ernö Metzner (“um dos filmes alemães mais radicais, apesar de seu tema não-político”). A crítica aí incide sobre a afinidade de Ruttmann com a “neutralidade sem cor” do movimento Nova Objetividade. Kracauer entende a pretensa imparcialidade da *Neue Sachlichkeit* como projeto realista equivocado, aparentemente animado por otimismo socialista e, no fundo, enraizado em ilusão reformista, que atribuía ao progresso técnico “o poder de realizar mudanças que só podem ser obtidas através do esforço político organizado”. O projeto de objetividade artística

que traduz “uma mentalidade não inclinada a se comprometer com qualquer lado”, que se propõe a captar a realidade “não de modo a fazer com que os fatos gerem implicações, mas para afogar todas as implicações em um oceano de fatos” parece-lhe, em *De Caligari a Hitler*, índice de “estado de paralisia”, cinismo, resignação e desilusão. Disposições que o autor, a partir da interpretação dos filmes, afirma serem generalizadas na sociedade alemã do entreguerras, influentes para a ascensão do nazismo e formalizadas na montagem de *Berlim, sinfonia da metrópole* (KRACAUER, 1988, p. 225-227, 195-96).⁷

Redemption

Em três das cinco vezes nas quais *Berlim* é mencionado em *Theory of film: the redemption of physical reality*, a alusão é muito rápida, em meio a outros títulos que Kracauer elenca como exemplos de produções que ilustram peculiaridades do meio cinematográfico ou de gêneros específicos. Apenas em duas ocasiões aparecem resumidas, e em tom abrandado, aquelas objeções ao filme de Ruttmann apresentadas anteriormente. O comentário mais extenso ocupa dois parágrafos do capítulo 11, na sessão que aborda dois tipos de documentários considerados problemáticos – aqueles em que a “realidade física” fica em segundo plano em relação a princípios de composição (ênfase em relações formais) e aqueles que são orquestrados eminentemente em função de proposições conceituais ou convicções ideológicas (ênfase em “realidade mental”). *Berlim* aparece como paradigma do primeiro tipo desses “filmes indiferentes ao mundo visível” criticados na explanação teórica. Mais uma vez, Kracauer reconhece a qualidade fotográfica do filme-sinfonia para em seguida contestar o resultado das justaposições, contrastes e analogias ordenadas pelo ritmo, que a seu ver desviam a atenção do público da substância das imagens para fazê-lo absorver significações arquitetadas na dinâmica da montagem. Também não deixa de aludir *en passant* ao “medo de comprometer-se” com alguma crítica à realidade que condenara em Ruttmann no trecho de *De Caligari a Hitler* transcrito acima (KRACAUER, 1997, p. 206-207).

Também o capítulo 4 do tratado de 1960 insiste no caráter decorativo e um tanto óbvio dos contrastes e analogias que apresentam ocorrências cotidianas na metrópole alemã como fenômenos simultâneos. Segundo Kracauer, uma das cinco afinidades inerentes ao cinema é com a infinidade (“como se o meio fosse animado pelo desejo quimérico de estabelecer o *continuum* da existência física”). A simultaneidade, a impressão de que os fenômenos exibidos se oferecem à vista ao mesmo tempo, gera no espectador sensação de onipresença e constitui uma das alternativas para “cobrir vastas extensões da realidade física”. Porém, segundo o teórico, tal compreensão abrangente do mundo visível franqueada ao cinema, que parece pretendida por Ruttmann com o corte transversal, resulta em *Berlim* apenas em padrões distinguíveis de movimentos e formas (KRACAUER, 1997, p. 63-65).⁸

⁷ Cabe aqui uma ressalva: o trabalho de interpretação em *De Caligari a Hitler* é claramente orientado pela intenção de demonstrar a existência, na composição cinematográfica, de elementos que manifestam tendências sociais e psicológicas relacionadas à ascensão do nazismo nos filmes do período levado em conta. Em muitas passagens, esse argumento é defendido com superinterpretações determinadas pela tese central – são os pontos fracos do livro.

⁸ As “afinidades inerentes” ao meio cinematográfico que são tema do quarto capítulo de *Theory of film* definem perspectivas para o conhecimento que Kracauer valoriza no cinema e associa à noção de “redenção da realidade física”. Quatro dessas afinidades são compartilhadas com a fotografia e abordadas já no primeiro capítulo do livro (além da infinidade, o fortuito, o indeterminado e o não encenado [unstaged]). A quinta, peculiar ao cinema, é definida, de modo um tanto vago, como the flow of life ou “continuum da vida”, “o curso de situações materiais e acontecimentos, com tudo o que implicam em termos

Tanto no capítulo 4 quanto no 11, as observações sobre *Berlim* reverberam critérios anteriores de avaliação da produção cinematográfica, remodelados na cifra teórica que argumenta em prol da prevalência da inclinação realista sobre a formalista no tratamento do material captado pela câmera. Mas isso não significa que Kracauer, em *Theory of film*, seja orientado pela defesa de realismo estrito na representação cinematográfica, de realismo ingênuo ou especular, como acusaram alguns de seus críticos. Um sinal disso é o fato de que, no comentário mais detido sobre *Berlim*, a indiferença do filme de Ruttmann em relação ao mundo visível é demonstrada por meio de comparação com *Entr'acte* (1924), o curta dirigido por René Clair para ser exibido no intervalo entre os dois atos do balé vanguardista *Relâche*, concebido por Francis Picabia e Erik Satie.

Nessa e em outra passagem de *Theory of film*, *Entr'acte* é valorizado por sua disposição jocosa que “confirma, em vez de obstruir, o espírito do meio”. As associações tão livres, ao modo de sonho, pautadas por analogias, por contrastes, pela mera relação plástica (entre cigarros na vertical e colunas gregas, por exemplo), ou mesmo por nenhum princípio reconhecível – essas relações diversas e imprevisíveis entre as coisas distinguem-se dos encadeamentos operados no filme de Ruttmann. Ao documentário-sinfonia, Kracauer prefere a fantasia dadá-surrealista que, brincando, às vezes aleatoriamente, com objetos dissimilares, mantém preservada na tela sua “integridade”, o potencial de significação de cada objeto e de cada sucessão de tomadas. Isso porque, no filme de René Clair, não se sobrepõe à matéria visual “uma rede de relações ornamentais que tendem a substituir as coisas das quais derivam”, uma lógica generalizada. Kracauer prefere a montagem na qual a câmera sobe, como se fosse num só corpo, das pernas de bailarina com tutu ao *close* no rosto de um homem barbado – o que quebra qualquer expectativa alimentada com a recorrência das sequências de pernas de bailarina dançando em *Entr'acte* – ao tipo de montagem na qual se sucedem patas bovinas e pernas humanas em *Berlim* (para sugerir, obviamente, equivalência entre massa humana e rebanho). Em *Berlim*, a ênfase sistemática em similaridades ou em contrastes naturaliza, conforme segue o filme, determinados sentidos para as imagens que compõem o conjunto, acomodando o espectador a contemplá-las como evidências de uma lógica geral que traduziria a metrópole. Em *Entr'acte*, o descabimento e a imprevisibilidade das relações entre cenas, aliados à qualidade da filmagem e à composição dos quadros, concentram a atenção na peculiaridade de cada elemento. E nada acomoda, nem mesmo o ritmo cadenciado que impera na segunda parte do curta – o burlesco funeral que termina em *mágica à la Méliès* (KRACAUER, 1997, p. 182-183, 207).

Como se pode notar pela comparação entre *Berlim* e o nada naturalista *Entr'acte*, a posição de Kracauer em *Theory of film* não se reduz de modo algum a defesa de realismo simplista. Pleiteia, sim, que a qualidade estética de um filme é diretamente proporcional a sua fidelidade às possibilidades de *mimesis* peculiares ao meio cinematográfico (as “afinidades” mencionadas acima), e que tal fidelidade se realiza de maneira eficaz quando o engenho inventivo na composição se coloca a serviço da disposição de aguçar no espectador a possibilidade de enxergar aspectos nem sempre evidentes do mundo visível. Nos termos de *De Caligari a Hitler*: filmes “parecem preencher uma missão inata de desentocar minúcias” da matéria histórica, apresentando “hieróglifos visíveis da dinâmica despercebida das relações humanas” ao “gravar o mundo visível – não importa se a realidade vigente ou um universo

de emoções, valores e pensamentos” (p. 71). *Berlim* também é mencionado entre os filmes que, flagrando o cotidiano em grandes cidades, propõem-se a lidar com o “fluxo da vida” (ver p. 273).

imaginário” (KRACAUER, 1988, p. 23, 19). Nos termos do “Epílogo” de *Theory of film*:

O filme torna visível aquilo que não víamos – ou que talvez não pudéssemos mesmo ver – antes de seu advento. Efetivamente nos ajuda a descobrir o mundo material com suas correspondências psicofísicas. Literalmente, redimimos esse mundo de seu estado de inércia, de seu estado de virtual não existência, quando logramos experimentá-lo através da câmera. E somos livres para experimentá-lo porque somos fragmentados. O cinema pode ser definido como um meio particularmente equipado para promover a redenção da realidade física. Suas imagens nos permitem, pela primeira vez, nos apropriarmos dos objetos e ocorrências que constituem o fluxo da vida material. (KRACAUER, 1997, p. 300).

Os juízos sobre filmes em *Theory of film* radicam-se nessa concepção de experiência do cinema na qual fruição e cognição convergem para “redenção da realidade física”. Se o cinema se oferece como *dreamland* (expressão decisiva no nexo que se estabelece entre o Epílogo e o capítulo 9, central, dedicado aos efeitos e gratificações que o filme proporciona ao espectador), na medida mesmo em que absorve o observador no fluxo das imagens em movimento, o meio cinematográfico guarda o potencial – e é nesse potencial que investe a reflexão de Kracauer – de abrir margem para uma percepção *desperta*. Para uma atenção à materialidade de cada objeto e de cada ocorrência que escapa à determinação de abstrações conceituais, voltando-se para a particularidade dos fenômenos, a serem decodificados um a um, como “hieróglifos visíveis”. A noção de “redenção” vincula-se, portanto, ao potencial de conhecimento do mundo objetivo que não se põe imediatamente ao alcance da compreensão, que tocamos “só com a ponta dos dedos” (KRACAUER, 1997, p. 294-297). Dagmar Barnouw tem razão quando explica que o termo *redemption*, no livro de 1960, traduz-se melhor pelo alemão *einlösen* (remir, resgatar, recuperar objetos empenhados ou erroneamente julgados inúteis) do que por *erlösen* (salvar, libertar, redimir), palavra de conotação religiosa importante no pensamento de Walter Benjamin (BARNOW, 1994, p. 54).

A primeira menção a *Berlim, sinfonia da metrópole* em *Theory of film* ocorre a propósito de uma constante da cinematografia dos anos 1920-30 em que se explicita esse sentido de resgate das coisas postas de lado pela percepção imediata do mundo objetivo. É na sessão que trata daquilo que normalmente não vemos e que o filme tem possibilidade de abarcar – o muito pequeno, o muito grande, o que é transitório e aquilo que fica encapsulado em “pontos cegos da mente”, sob o véu dos hábitos mentais. Esse é o caso do *refugo*, que Kracauer assinala como objeto atraente para a câmera, lembrando as grades de esgoto, sarjetas e detritos focados em várias tomadas de *Berlim*.

Já em *De Caligari a Hitler* esses elementos haviam sido destacados – inclusive com um dos três fotogramas do filme selecionados para o caderno de fotografias, que vem acompanhado da seguinte legenda: “Um primeiro plano do esgoto ilustra a aspereza da vida mecanizada” (ilustração 39 da edição brasileira). A recorrência de sarjetas, latas de lixo e restos de papel nas calçadas é interpretada em *De Caligari a Hitler* como fator que contribui para confirmar um dos resultados do princípio de associação formal que orienta a composição de Ruttmann: a inscrição dos seres humanos na esfera do inanimado. Em mais um trecho no qual critica a indiferença do diretor em relação à destrutividade do progresso capitalista,

Kracauer observa: “As pessoas em *Berlim* assumem o caráter do material nem mesmo polido. Material usado é jogado fora” (KRACAUER, 1988, p. 217).

Em *Theory of film*, a retomada do tema do refugio não dá ensejo a esse tipo de posicionamento que se refere diretamente à ordem socioeconômica, como ainda acontece no livro de 1947. Em compensação, um termo empregado à primeira vista aleatoriamente parece vincular o tratado, a um só tempo, ao ensaio “A fotografia” (1927), a *Die Angestellten* (1930) e a *History* (1969), unindo extremos da obra de Kracauer separados por cerca de quatro décadas. A breve passagem sobre *Berlim* em *Theory of film* que permite estabelecer esse nexo é aquela em que se afirma que, com sua “curiosidade inata” pelo que há de rebotalho desconsiderado no cotidiano, a câmera cinematográfica desempenha função de catador de lixo, trapeiro [*rag-picker*] (KRACAUER, 1997, p. 54). A imagem do trapeiro, que parece não ser imprescindível à argumentação em *Theory of film*, que parece meramente ilustrativa de uma característica do meio cinematográfico, vincula-se meandros importantes do pensamento de Kracauer, que se prolongam da década de 20 à de 60.

No caso do ensaio “A fotografia” (replicado em *O ornamento da massa*) não se delinea a figura do trapeiro, mas a relação que interessa indicar aqui se estabelece de modo indireto por conta da imagem do *resíduo*, que atravessa toda a segunda metade do texto, a partir da afirmação segundo a qual “a fotografia retém o resíduo do qual a história se despediu”. Os elementos depositados na imagem fotográfica são descritos como sedimentos de uma unidade desintegrada (a cena fotografada): “A repetição de velhas modinhas ou a leitura de cartas que foram escritas no passado evocam, como a imagem fotográfica, uma unidade que se desintegrou. Esta realidade fantasmal é *irredimível*”. Na fotografia, se refletem resíduos da realidade objetiva ou, como nomeia Kracauer, da natureza, pois a “medida humana” se desvanece conforme passa o tempo, conforme a poeira do tempo vai soterrando a história das vidas do passado, restando apenas a materialidade objetual das coisas visíveis na imagem, inclusive as pessoas. Daí que uma hipotética reunião de todas as fotografias seja entendida como “o *inventário geral* da natureza”; daí que a fotografia seja considerada análoga ao historicismo, que em seu afã de efetuar o “inventário temporal” dos acontecimentos, equivale ao “inventário espacial” que seria a totalidade das fotografias. O passo final do ensaio (parte 8) consiste na especificação da tarefa da fotografia: “mostrar o *fundamento natural* ainda não examinado”, “o mundo dos mortos em sua independência em relação aos homens”, a objetividade do “envoltório natural” em que vivemos. O arquivo ou inventário geral fotográfico “reúne, sob forma de cópias, os últimos elementos da natureza alienados da intenção” (KRACAUER, 2009b, p. 78-79). Essa postulação deriva para o que seria a tarefa do cinema (extensão daquela que cabe à foto), uma proposição que se coaduna perfeitamente aos princípios defendidos em *Theory of film*. Trata-se de conclusão bastante complexa, para esmiuçá-la seria necessária discussão acurada do ensaio, levando em conta a relação entre imagem fotográfica e imagem da memória, por exemplo – o que não caberia aqui. Mas a transcrição do trecho deve dar ideia da perspectiva crítica imanente à concepção de cinema sugerida rapidamente no ensaio de 1927 e retrabalhada no livro de 1960.

As imagens do conjunto natural, decomposto em seus elementos, são responsáveis pela livre disposição da consciência. A sua disposição original desapareceu, não se encontra mais na conexão espacial que se ligava a um original que a imagem da memória selecionou. Mas se os resíduos naturais não têm como

meta formar imagens da memória, a sua disposição presente na memória é necessariamente provisória. Caberia, portanto, à consciência demonstrar a *provisoriidade* de todas as configurações dadas, senão até mesmo de despertar o pressentimento de ordem justa do existente natural. Nas obras de Franz Kafka, a consciência emancipada assume esta obrigação; ela destroça a realidade natural e contrapõe os fragmentos um ao outro, mudando-lhes a ordem. Nada pode tornar mais evidente a desordem dos resíduos refletidos na fotografia que suprimir toda relação habitual entre os elementos naturais. Agitar estes elementos é uma das possibilidades do cinema. Este a realiza lá onde associa partes e planos e dá vida a configurações estranhas. (KRACAUER, 2009b, p.79).

Acumulam-se aí nexos com *Theory of film*. 1) A aproximação entre cinema e a narrativa de princípios do século XX, neste caso representada por Kafka, é recurso argumentativo importante no tratado sobre cinema, onde o diálogo mais decisivo é com a obra de Proust. 2) A convicção de que são provisórias todas as configurações, toda ordem das coisas com a qual lidamos, ressurgem no tratado teórico sob forma de uma das afinidades que cinema e fotografia compartilham, aquela que diz respeito ao fortuito, passageiro, contingente, ao caráter acidental da realidade. Essa ênfase na instabilidade do que pode parecer definitivamente instaurado não deixa de funcionar como indicativo de possibilidade de transformação do estado das coisas. Não por acaso, “provisoriidade” é uma noção central em *History*, que tem entre seus objetivos delimitar a peculiaridade da área da história, zona intermediária cujo “direito próprio” consiste na “percepção provisória das últimas coisas antes do último” (KRACAUER, 1994, p. 16). 3) A capacidade que tem o filme de “dar vida a configurações estranhas”, e o impacto disso sobre a consciência do espectador, é mais um tema que se mantém na teoria tardia de Kracauer. No tópico anterior àquele em que menciona *Berlim* como exemplo de composições que se voltam para o refugio, o assunto é outro tipo de objeto ao qual prestamos atenção com a mediação da câmera: “complexos não convencionais”. Por um lado, tais configurações podem assumir caráter ornamental, como na abertura de *O triunfo da vontade*; por outro lado, a câmera cinematográfica pode “desintegrar objetos familiares” de maneira a pôr em evidência relações entre seus elementos antes invisíveis (KRACAUER, 1997, p. 53-54).

Esse efeito de desintegração do familiar nos conduz de volta à imagem do resíduo.

No livro póstumo sobre historiografia, um dos motes principais é a “tradição das causas perdidas”, o empenho em resgatar do esquecimento mesmo o que parece mais banal e fugaz. Em função disso, num passo a propósito da história técnica, da dedicação ao registro pormenorizado de fatos, Kracauer evoca a figura do *coleccionador*. Miguel Vedda, associando essa passagem de *History* a *Theory of film*, esclarece que a comparação do historiador ao colecionador a rigor ecoa outra figura, a do trapeiro, aquela com que Benjamin se refere ao autor de *Die Angestellten*. O interesse de Kracauer por miudezas desconsideradas e sua esperança depositada na redenção da realidade física se relacionam com o desejo de uma “reintegração utópica do disperso”, similar ao de Walter Benjamin. Vedda nota que ambos agem como trapeiros que “percorrem uma realidade degradada, recolhendo os resíduos da história, com vistas a acender nela uma fagulha de esperança” (VEDDA, 2011, p. 151).

É verdade que o singular engajamento estético-político que emanava dos escritos de Kracauer entre a década de 1920 e o início da de 30 – aquilo que Benjamin elogiou como

empenho de “politização da própria classe”, “influência indireta” que seria “a única que hoje pode propor-se um autor revolucionário procedente da classe burguesa” (BENJAMIN, 2008, p. 100) –, isso parece completamente eclipsado no tratado sobre cinema. Mas tal disposição ainda tem alguma ressonância nas últimas obras de Kracauer, em posições como a discreta valorização do resíduo e da figura do trapeiro, que funcionam como imagens de resistência inscritas na concepção final de cinema e na visão da história que deriva dela. Uma resistência contemplativa, é verdade, melancólica, simbólica, um tanto vaga (dada a elisão da matéria histórica contemporânea nos livros de 1960 e de 1969), mas que ainda assim confere tom de densidade propositiva ao tratado aparentemente preocupado apenas em sistematizar o *modus operandi* do meio cinematográfico. Essas implicações e nexos da teoria de Siegfried Kracauer sobre o filme só se captam com atenção a filigranas da explanação, miudezas que podem passar despercebidas. É em detalhes desse gênero, disseminados ao longo de *Theory of film*, que se encontra a verve do crítico singularmente materialista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARNOUW, Dagmar. *Critical realism: History, Photography and the Work of Siegfried Kracauer*. Londres: The Johns Hopkins University Press, 1994.
- BENJAMIN, Walter. “Prólogo: Sobre la politización de los intelectuales”. In: Kracauer, Siegfried. *Los empleados. Un aspecto de la Alemania más reciente*. Trad. M. Vedda. Barcelona: Gedisa, 2008. p. 93-101.
- DESPOIX, Philippe. La “miniature urbaine” comme genre. Kracauer entre ethnographie urbaine et heuristique du cinéma”. In: DESPOIX, Philippe e PERIVOLAROPOULOU, Nia (org.). *Culture de masse et modernité. Siegfried Kracauer sociologue, critique, écrivain*. Paris: Ed. de la Maison des sciences de l’homme, 2001. p. 162-177.
- KRACAUER, Siegfried. O ornamento da massa. In: *O ornamento da massa*. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holz. São Paulo: Cosacnaify, 2009a. p. 91-103.
- _____. A fotografia. In: *O ornamento da massa*. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holz. São Paulo: Cosacnaify, 2009b. p. 63-80.
- _____. Cinema, 1928. In: *O ornamento da massa*. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holz. São Paulo: Cosacnaify, 2009c. p. 327-342.
- _____. A viagem e a dança. In: *O ornamento da massa*. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holz. São Paulo: Cosacnaify, 2009d. p. 81-89.
- _____. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Trad. Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- _____. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- _____. *Estética sin territorio*. Trad.: Vicente Jarque. Murcia: Fundación Caja Murcia, 2006.
- _____. *History: the last things before the last*. Princeton: Markus Wiener Publishers, 1994.
- _____. *Los empleados. Un aspecto de la Alemania más reciente*. Trad. M. Vedda. Barcelona: Gedisa, 2008a.
- _____. On y va arriver. In: *Le voyage et la danse. Figures de ville et vues de films*. Textes choisis et présentés par Ph. Despoix. Trad. S. Cornille. Paris: Éditions de la maison des sciences de l’homme; Les Presses de l’Université Laval, 2008b. p. 87-88.

_____. L'homme à la caméra. In: *Le voyage et la danse. Figures de ville et vues de films*. Textes choisis et présentés par Ph. Despoix. Trad. S. Cornille. Paris: Éditions de la maison des sciences de l'homme; Les Presses de l'Université Laval, 2008c. p. 96-97.

_____. Wir schaffens. Disponível em: <<http://www.filmportal.de/node/51535/material/764620>>. Acesso em 23 de julho de 2013.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. A crítica de Siegfried Kracauer ao romance-reportagem – ou o “caso Brecht”. *Impulso*. v. 23, n. 57, p. 87-101, maio-set. 2013.

VEDDA, Miguel. “El completo ensamblaje de los más pequeños hechos”. Acerca de las reflexiones de Siegfried Kracauer y Walter Benjamin en torno a la fotografía. In: *La irrealidad de la desesperación. Estudios sobre Siegfried Kracauer y Walter Benjamin*. Buenos Aires: Gorla, 2011.

WAIZBORT, Leopoldo. O verdadeiro no mais próximo. *Novos estudos Cebrap*. nº 85, p. 47-81, nov. 2009.

ROMANCE, HISTÓRIA E SOCIEDADE EM *O TRONCO DE BERNARDO ÉLIS*

NOVEL, HISTORY AND SOCIETY IN O TRONCO DE BERNARDO ÉLIS

Edvaldo A. Bergamo*
Rogério Max Canedo**

RESUMO: O trabalho propõe o exame crítico do romance *O tronco*, publicado em 1956, do centenário escritor Bernardo Élis (1915-2015), levando-se em conta a conexão que a obra estabelece com a história goiana e, por contigüidade, com a brasileira. Nesse sentido, fundamentado principalmente nos estudos teóricos, literários e historiográficos de György Lukács (2011), Antonio Candido (2003) e Sérgio Buarque de Holanda (1984), o artigo apresenta como premissa fundamental de análise que o livro em questão é uma coerente produção estética da forma realista, ao captar de maneira dialética um episódio da nossa História regional, figurando-a artisticamente.

Palavras-Chave: romance; história; sociedade; *O tronco*; Bernardo Élis.

ABSTRACT: The paper proposes a critical examination of the novel *O tronco*, published in 1956, by centenary writer Bernardo Élis (1915-2015), taking into account the connection that the work establishes with Goiás history, and contiguity, with the Brazilian. In this sense, based on the theoretical, literary and historiographical studies by György Lukács (2011), by Antonio Candido (2003) and by Sérgio Buarque de Holanda (1984), the paper presents as fundamental premise of analysis that the book in question is a coherent aesthetic production of the realistic form to capture in dialectic mode an episode of our regional History, figuring it artistically.

Keywords: novel; history; society; *O tronco*; Bernardo Élis.

* Universidade de Brasília (UnB), Brasília. Doutor em Letras pela UNESP. Professor da UnB. E-mail: edvaldobergamo@unb.br.

** Universidade de Brasília (UnB), Brasília. Doutorando em Literatura pela UnB. Bolsista do CNPq e bolsista sanduíche da CAPES. E-mail: max_canedo@hotmail.com.

El mundo da arte es el mundo del hombre.
György Lukács

1. “Só o curso da história sanciona o que é transitório e o que é duradouro”: considerações iniciais

O presente trabalho procura problematizar o diálogo existente entre a literatura e a história para a produção de um conhecimento menos objetivo, todavia mais complexo, de determinados momentos da vida humana. Assim sendo, as discussões propostas neste artigo giram em torno do imbricamento dessas duas áreas do conhecimento, utilizando-se, para isso, do romance como modelo de produção estética que capta com profunda veemência o homem e/em sua história, por conseguinte, em sua conjuntura sócio-política. Esse gênero, que segundo Bakhtin (1990) é mutável por natureza – por isso mesmo, apto a resgatar o próprio movimento da história humana, também modificável – dá a perceber uma compreensão mais justa e mais ampla sobre a dinâmica dos povos, a partir de uma apreensão realista da vida (LUKÁCS, 1977). Destarte, após a consideração da literatura como modo de representação do homem em sua coletividade, passaremos à abordagem de questões pontuais de determinado grupo social e de específicos eventos históricos, balizados pelos estudos de intérpretes da nossa formação nacional. De porte de um aparato teórico e crítico, as lentes analíticas recairão sobre o romance *O tronco* (1979) do escritor Bernardo Élis. Entendemos essa obra como forma narrativa ficcional que dá a ver os meandros da vida política, social e histórica do início do século XX em Goiás e, por contigüidade, do Brasil. Nessa perspectiva, dialeticamente, a partir da microestrutura regional, legitimadora do poder despótico, representado pelo coronelismo goiano, é possível também fazer uma leitura da macroestrutura nacional, ciclicamente geradora dos desmandos políticos de um país entre a transformação e a paralisia. De forte envergadura realista, o citado romance de Bernardo Élis consegue, no diálogo que promove com a história, dar a ver a força motriz que rege a vida de um determinado segmento social, localizado em um particular tempo histórico e que, por isso mesmo, pode trazer à luz os efeitos de um passado reativado, revisitado e reavaliado no presente da narrativa, no qual se indaga acerca de um antigamente ainda vivo. Pensamos assim, demarcados pelas premissas teóricas de György Lukács (2011), sobre a capacidade de envolvimento com o factual que apresenta a narrativa ficcional do romance em causa. O que buscamos, em síntese, na leitura crítica empreendida, nesse período de comemoração do centenário do escritor, é elucidar e avaliar os aspectos estéticos constitutivos dessa realização bernadiana, tendo em vista a importante contribuição artística da obra em tela, tanto para o campo da arte literária quanto para a arena da historiografia.

2. “A problemática da forma romanescas é a imagem espetacular de um mundo que saiu dos trilhos”: aspectos da teoria e da crítica literária dialética

As narrativas, de um modo geral, caracterizam-se por formar no leitor um ambiente de memórias provenientes dos mais diferentes acontecimentos, factuais ou não. Através dessa ferramenta, o homem se vê munido da capacidade de recuperar um tempo, valendo-se dele

para a reconstrução de seu passado, tentando preencher-se daquilo que não possui, a amplitude do conhecimento sobre si mesmo. Assim, desde o início das civilizações, registros narrativos têm sido promovidos com o intuito de preservar a memória humana, alicerçada nas bases de seus antepassados e de sua própria história. Com o passar dos tempos essas narrativas foram tomando formas mais pragmáticas, tornando-se ciência, ganhando contornos particulares de linguagem documental. Em especial, coube à historiografia o encargo de trazer à luz do presente uma realidade que já não é mais a do aqui e agora, a realidade do passado. Esta ciência, em específico, buscou sempre recuperar o que está indubitavelmente concluído, remontar a vários tempos, momentos, colocar sempre em pauta a imortalidade das ações, vista pela tela do passado. Por outro lado, com o advento da modernidade, ganha destaque particular a literatura, narrativa entendida desde então como arte da criação; do fictício. No entanto, o material de que esta se vale deixa evidente a sua capacidade de interação com a realidade, basta lembrar que a linguagem já é por si posse social e histórica, ou ainda, que a poesia é imitação das ações humanas, como definiu Aristóteles (1992). Desta forma, a relação que a literatura tem com a história sempre foi pauta para colóquios entre os teóricos empenhados em tensionar essas duas áreas do conhecimento. Aliás, a tendência ao entrecruzamento das epistemologias em questão se deu desde sempre com muito vigor, sobretudo na América Latina, devido também ao posicionamento das ex-colônias que peculiarmente eram reflexo da cultura importada das respectivas metrópoles, ao mesmo tempo em que empreendiam grande esforço pela busca da autenticidade, através da construção da identidade nacional. Percebe-se que a arte, no território dos dominados, também foi combustível essencial para as questões de caráter político e de emancipação.

Pensando na relação entre a narrativa histórica e a narrativa ficcional, Benedito Nunes (1988, p. 12) coloca que “oriundos de um mesmo tronco, a História e a Ficção entrecruzam os seus ramos diferentes na medida da temporalidade que elaboram”. O crítico salienta que “narrar é contar uma história, e contar uma história é desenrolar a experiência humana do tempo” (NUNES, 1988, p. 34). Descobre-se, de fato, que ambos os discursos compartilham do mesmo universo – o universo da linguagem humana. Por outro lado, o discurso literário pode diferir do discurso histórico devido a seus referentes básicos, concebidos mais como eventos imaginários do que reais. Todavia, os dois tipos de discurso são mais parecidos do que diferentes, em virtude do fato de que ambos operam a linguagem de tal maneira que qualquer distinção clara entre sua forma discursiva e seu conteúdo interpretativo só pode ser detectada posterior a um estudo minucioso acerca das duas matérias.

Compete mais particularmente ao romance boa parcela contributiva do contato entre literatura e história. Este gênero foi, desde o seu surgimento, responsável por reconstruir esteticamente os acontecimentos que acometeram o homem nos seus mais diferentes tempos e manifestações. Nele, ficção e história se entrecruzam e se complementam dando à matéria narrada uma tessitura que envolve o leitor num misto de deleite e conhecimento, graças à força estética e de pesquisa a que se desdobraram vários autores desse gênero. Segundo Bakhtin (1990, p. 397), isso ocorre porque “o nascimento e a formação do gênero romanesco realizam-se sob plena luz da História”. Sendo assim, diríamos ainda que a história exerce uma determinada força criadora do romance, na medida em que fornece ao romancista painel vasto e rico para a ficcionalização da matéria narrada. É sempre válido lembrar que o gênero em questão nasce a partir de uma nova organização social e dela se alimenta para existir, agindo de forma a realizar o recorte da sociedade, refletindo os impasses humanos frente ao

seu tempo. Percebe-se que a narrativa em questão se apropria de dada situação e momento histórico, propiciando ao leitor representações literárias promotoras de uma visão também sócio-histórica (LUKÁCS, 1999).

O diálogo entre literatura, história e romance torna-se cada vez mais presente nos séculos que seguem ao XVII, a partir de um modelo próprio de escrita, o romance histórico. Essa categoria narrativa surge com o escocês Walter Scott, como nos apresenta György Lukács (2011) em sua teoria sobre o gênero. O referido estudioso é o precursor da teoria sobre a narrativa romanceada de extração histórica, pois traça um perfil desse modelo, apresentando os principais pilares dessa arte de manifesto diálogo com as questões históricas e sociais de época. O romance histórico a partir de Scott difundiu-se por toda a Europa e, posteriormente, terá visibilidade particular no Brasil do século XIX, sobretudo quando da necessidade de configuração de um projeto de nação. Até por isso essa narrativa característica representou na recente pátria um dos mecanismos de apreço dos escritores, estes que, como aponta José Maurício Gomes de Almeida (1999, p. 43), tiveram apaixonado olhar “por tudo quanto representasse uma tradição autêntica brasileira”. Em particular, o trabalho desenvolvido por esse crítico, tendo por base a escrita do romancista José de Alencar e sua inserção no projeto de nação que se formara no século XIX, serve, nessa medida, para apresentar como o diálogo entre a literatura e a história, no Brasil, estabelece uma relação de continuidade e de recorrência na produção estética, sobretudo, dos séculos XIX e XX, reforçando, por isso mesmo, o conceito de sistema literário, desenvolvido por Antonio Candido (2000), quando analisa processo de formação da literatura nacional.

No cenário brasileiro, coube ao romancista uma prática própria da narrativa de fundo histórico: a recuperação de um passado nacional como pressuposto para configuração da identidade brasileira. Porém, essa rememoração pátria teve suas peculiaridades. Vale lembrar aqui o estudo de Roberto Schwarz (2000) em relação à enorme distância entre o passado validado pela historiografia e a correspondência com a fértil imaginação mítica a que se dedicaram alguns escritores deste período. Mesmo assim, no decorrer do efervescente século XIX, o projeto de nação tomou quase que por completo a atividade intelectual brasileira, sobretudo a dos romancistas que “dominados evidentemente pelo nobre ideal de escrever a saga brasileira, não deixara escapar nada: a lenda, a História, a vida colonial, a política, os costumes, a vida social, tudo enfim que já prefigurava o quadro de nacionalidade” (GOMES, 1958, p. 51).

O século XX, entretanto, abre novas frentes para a produção literária no Brasil. É principalmente nos decênios de 20 e 30 que o intelectual brasileiro toma para si uma postura então mais consciente de sua própria sociedade e de sua prática como responsável pela representação nacional. Essa modificação de mentalidade se dá principalmente em função das mudanças também políticas e sociais da época. No cenário nacional, as literaturas regionais ganham força e passam a representar um forte apelo ao conhecimento sistemático do país a partir das questões locais. “Pode-se afirmar que com os escritores de 30 o processo de tomada de consciência da realidade regional como estímulo e substância da criação literária atinge a plena maturação” (ALMEIDA, 1999, p. 19). O pitoresco deixa de servir apenas como adorno e passa a ser questionamento, denúncia, retrato do homem e de sua autêntica condição. É nesse cenário que a literatura produzida em Goiás, sobre a qual falaremos mais detidamente neste trabalho, traz à luz sua escrita de vigência mais representativa em relação ao homem sertanejo, ao homem do campo, ao homem do cerrado. Sobretudo, é preciso salientar que o

romance do qual tratamos aqui, do ponto de vista da validação artística como obra que capta um momento histórico para representá-lo, é um típico romance realista. Para tal garantia, vale retomar as palavras de Lukács (2011) para entender como Bernardo Élis, em *O tronco* (1979), foi capaz de gerir uma linguagem e uma estrutura artísticas que dessem conta do que o teórico húngaro apresentou como fundamento para uma verdadeira arte:

O realismo só pode ser realizado quando o âmbito da realidade cotidiana ampliasse na história e permite ao escritor alcançar na arte o *páthos* da vida privada, ou seja, a sublimação da realidade interior individual até o ponto em que ela se funde em ações concretas (LUKÁCS, 2011, p. 24).

O que se vê no romance em causa é o explícito envolvimento entre as esferas íntimas e coletivas, representadas, respectivamente, pela vontade e pelas ações individuais – para benefício também próprio – e pelos resultados dessas ações na coletividade, agindo e reconfigurando, diretamente, a história do povo. Tudo isso, advertimos, emaranhado pelas questões oportunas da existência de uma comunidade específica, do ponto de vista geográfico e histórico. Em Goiás, a vida e a literatura foram reféns das próprias condições de penumbra e de esquecimento a que permaneceram os recônditos do país em seus quatro primeiros séculos. A questão histórica e geográfica neste aspecto é um dado importante quando se quer pensar também a produção literária goiana. Historicamente, as particularidades vão do fato de ainda haver, sobretudo no século XVIII e XIX, um número reduzidíssimo de intelectuais nestas terras e de ser, talvez por consequência disso, um Estado amorfo artisticamente em um contexto maior de nação. Do outro lado, na contramão do desenvolvimento artístico, está a questão da riqueza material. Nestes dois séculos citados, Goiás viveu seu apogeu econômico e também sua decadência. Tanto em seu momento de maior extração aurífera quanto na época de sua derrocada, a imagem de um Estado atrelado à questão das finanças, advindas do ouro, era pauta, seja para louvá-la, bem como para desvalorizá-la. Esse terreno de obtenção do capital pouco ou nenhum espaço pode dar à literatura, até porque essa relação não se dá de forma harmoniosa (BASTOS, 2009). Assim, Goiás, até o século XX, era terra pouco profícua à promoção das artes. No entanto, pode-se perceber o esforço de reduzidíssimo grupo de artistas que publicava seus versos em veículos que circulavam nos dois principais centros urbanos, a saber, Meia Ponte e Vila Boa de Goiás.

Além dos primeiros e poucos indivíduos adeptos da subjetividade, trabalhos de viagens e descrições naturalistas quase poéticas foram feitas por alguns homens de letras que por terras goianas passaram, deixando assim um legado, mesmo que disforme, das primeiras representações literárias locais. Assim, a história dos primeiros anos do século XX em Goiás traz em seu bojo as marcas e as consequências do isolamento e da decadência que acometeram o espaço e o espírito do povo goiano, desde o fim do ciclo aurífero, nos primeiros anos do século anterior. Mas é, sobretudo, o jogo político que engendra com vigor as páginas da historiografia goiana nas três primeiras décadas do século XX e que se torna temática recorrente para autores da literatura regional no Estado. Ocorre que, acompanhado pela visão de mundo distante e inóspito, Goiás foi obrigado a conviver com duas forças políticas bem divergentes. De um lado, a instituição ascendente do Estado, a que chamaremos de *Nova Ordem*, dispondo de uma pretensão moral e oficial, ao mesmo tempo em que se deparava com inegável degredo e sucateamento militar; do outro, o Coronel, tido aqui como *Velha*

Ordem. Forte e altivo, empenha-se na defesa de seus interesses e, portanto, julga-os coletivos. Em relação a este aspecto, vários historiadores dedicaram suas penas na tentativa de configurarem o perfil deste chefe maior, que em seu autoritarismo e arrogância, garantia o poder sobre as mazeadas classes sociais oprimidas. O coronelismo – conceito sociológico utilizado para caracterizar a prática do chefe e mandatário agrário – foi a configuração política dominante, principalmente nesse período da história brasileira, até meados do século XX, com enorme poder coercitivo também no Estado de Goiás (CAMPOS, 1983 e PALACÍN, 1972). Tais “senhores” exerciam nos rincões do país uma força ajustada na violência desmedida e no comando autoritário, mormente a ameaça, o medo e a ignorância. É este o brutal cenário histórico e social figurado pelo romance em foco, cuja publicação ocorreu pela primeira vez em 1956, um ano marcante para a literatura brasileira.

3. “A arte tem por missão propor uma representação do mundo olhado da perspectiva única de sua conformidade com as aspirações humanas”: aproximações ao romance *O tronco*.

Nascido na cidade de Corumbá, hoje Corumbá de Goiás, Bernardo Élis Fleury de Campos Curado, que no presente ano registra-se o seu centenário, publicou importantes contos, poesias, crônicas, ensaios, antologias e romances, além de ter contribuído para o cinema e a historiografia brasileiros. Nessa data comemorativa, ao fazer um percurso por sua obra, é possível detectar nele um engajamento muito particular do autor corumbaense, o do contato íntimo com as classes sociais subjugadas e de seu linguajar peculiar. Tanto é assim que essa relação se reflete em suas obras, trazendo ao artista o epíteto de regionalista. O primeiro livro, *Ermos e Gerais*, de 1944, já tinha alguns contos de ficção histórica. Dos três romances que Élis escreveu, dois são sobre temas históricos goianos, como *O Tronco* e *Chegou o Governador*, de 1956 e 1987, respectivamente. Para o historiador Paulo Bertran (1998, p. 20) “da década de 80 para cá, o historiador e o ensaísta quase que afogaram em Élis o romancista e contista”. Segundo o estudioso, metade da obra de Élis reporta-se à ficção histórica e mesmo à pesquisa histórica. Assim, é possível verificar como o autor se apropriou da historiografia para reconstruir o cenário goiano. Sua preocupação historiográfica pode ser percebida, particularmente, em uma de suas obras denominada *Marechal Xavier Curado, criador do exército nacional*, que reconstrói a importância do ilustre tenente-coronel e ascendente da família do escritor, em prol da defesa do território brasileiro. Este ensaio, publicado em 1973, faz parte de um extenso rol de estudos acerca da história do povo goiano. Além disso, sua contística e sua poesia ultrapassam os meandros da pura ficção e alcançam uma dimensão de denúncia social e de expressão de uma realidade histórica peculiar, na medida em que o autor consegue, nestas obras, captar os movimentos, as ações do homem da época retratada. O escritor sempre se preocupou com a identidade de seu povo, tanto que consegue captá-lo, resgatá-lo do sertão mais profundo à cidade que se quer proto-industrial. Faz isso em seus contos, seus romances e em sua poesia. No mais, suas publicações de predominância historiográfica que exigiram pesquisa de fôlego foram: *Goiás: estudos sociais* (1976), *Vila-Boa de Goiás I* (1978), *Vila Boa de Goiás II* (1979), *Os enigmas de Bartolomeu Antônio Cordovil* (1980), *Goiás em sol maior* (1985) e *O Centro Oeste* (1986), o que revela tamanha dedicação pela história de seu estado de origem e não poderia passar despercebido em qualquer avaliação crítica de seu projeto estético e ideológico.

No campo literário, Bernardo Élis tem se mostrado um exímio artista e, ao mesmo tempo, tem contribuído imensamente para a reconstrução, via arte e pesquisa, de sua terra natal. Em suas narrativas, o leitor reconhece traços típicos do homem do cerrado, enquanto se vê envolvido em tramas e acontecimentos artísticos fabulosamente criados. Como romancista, Bernardo Élis não abandona sua ligação com o local e, em obras como *O tronco*, o autor revela um determinado tempo e espaço que levam o leitor a um viver peculiar do centro-oeste brasileiro, dos primeiros anos do século XX. O fio condutor da História, nesse caso, faz-se extremamente importante para a construção da narrativa ficcional, tanto que promove no romance o que de melhor vem se produzindo, no tocante ao diálogo entre a Literatura e a História. Ao projetar em sua obra os aspectos do homem goiano e de uma sociedade localizada especificamente, da qual esse grupo pertence, o romancista alcança logro em uma importante tarefa: a da captação do movimento histórico, que dá a ver as configurações genuínas de um determinado período. Isso tudo se torna possível, na medida em que o escritor se vale do recurso de uma produção ficcional realista, nos moldes apresentados por Lukács (1977; 2011). Só assim consegue chegar, via arte, à produção de uma totalidade ordenada, ligada à experiência coletiva da humanidade.

O Tronco pode ser visto como um romance de ficção realista que revela um povo simples, de um lugarejo isolado das “agitações” da distante capital goiana. Para Lukács (2011), é o realismo que possibilita aos homens a percepção de sua natureza real. Assim, a partir da apresentação da Vila do Duro, como é conhecida a cidadela, o leitor entra em contato com uma história que poderia bem ser a sua história: a superioridade de figuras locais que exercem sua força sobre a pequena comunidade, principalmente sobre as figuras da “lei”, que representam naquele inóspito lugar uma intenção de ordem promovida, ou pelo menos desejada, pelo poder do Estado. Nesse romance, dividido em quatro capítulos, desde a apresentação da vila de São José do Duro – extremo Norte de Goiás, hoje Estado do Tocantins – onde ocorre a maior parte do enredo, é possível ver a comunidade em sua vida cotidiana, seus costumes e características próprias. O desenrolar dos acontecimentos revela o perfil dos personagens e do lugar, a partir da abordagem de um contexto típico da região descrita, incluindo, é claro, as manifestações jagunceiras. Vicente Lemes, coletor municipal, protagoniza o romance, quando busca estabelecer na Vila do Duro a ordem institucionalizada pelo Estado. Para tanto, confronta-se com Pedro Melo, coronel que exerce na região força suprema e inquestionável, pautada sempre pela imposição de suas próprias leis. Faz isso com o apoio de seu filho Artur Melo, primo de Vicente Lemes.

Ao escolher o recorte temporal para o qual aponta sua narrativa, Bernardo Élis parece propor estrito diálogo com a história, tendo em vista o papel de destaque que o coronelismo goiano recebe nas páginas da historiografia das três primeiras décadas do século XX em Goiás. Assim, a preocupação e o trabalho que o autor explicita, no âmbito do intelectual envolvido com a história de seu povo e de seu lugar, ficam evidentes. No entanto, algumas questões devem ser levantadas, como por exemplo, de que maneira o romance aqui estudado parece tornar plausível verificar a apropriação do material histórico examinado para a construção da matéria fictícia. Que ferramentas o autor utiliza para isso e como as utiliza e, principalmente, se a obra em questão pode ser configurada como modelo de representação social, a partir do trabalho estético como arte, como literatura. É preciso saber como essa abordagem acontece, quais são as ferramentas histórico-literárias que impulsionam um autor como Bernardo Élis

a remontar a um tempo tão significativo para as circunscrições factuais e que em suas mãos não perde a originalidade, antes complementa os compêndios da historiografia.

Em primeiro plano, a questão da representação social pode ser pensada a partir da abordagem acerca do coronelismo, que é por sua vez uma questão da política nacional nas primeiras décadas do século XX. Em *O Tronco*, o poder do coronel Pedro Melo subjuga todos daquele ermo sertão. A demanda que serve de mola propulsora do romance é a do inventário apresentado pela viúva de Clemente Chapadense, homem muito rico da localidade. Nele era oferecida e atestada “tão-somente a casinha do povoado” (ÉLIS, 1979, p. 03). A sonegação dos bens de Chapadense fazia parte do plano de apropriação indevida destes por parte dos Melos, na figura do advogado Artur Melo. Ao perceber o ilícito, Vicente Lemes dá início ao processo de revisão do inventário, em nome da ordem e da lei. Com isso entra em contenda direta com a indiscutível força da família Melo, como se percebe a seguir:

Mas por baixo da barbaça, quem ria era o velho coronel Pedro Melo. Ria da hipocrisia do escrivão. Ou seria ingenuidade dele? Confiar em autoridades, ele que sempre as manipulou a seu gosto! Ele que sempre usou do poder da autoridade para oprimir, para extorquir dinheiro e bens, para esmagar consciências, para empedernir no jaguncismo homens simples como Resto-de-Onça ou Mulato! (ÉLIS, 1979, p. 86).

Revelar por intermédio da ficção as demandas próprias de um Estado desprovido de maior apoio institucional, em que o cidadão está entregue às forças autoritárias de um chefe local, na figura do coronel mandatário e despótico é, antes de tudo, retratar a situação de uma macroestrutura política, a partir da abordagem de um caso local, historicamente auferível. Pode-se perceber essa peculiar condição brasileira, de origem secular, a qual assola todo o país, no trabalho de pesquisa desenvolvido por Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil* (1984), ou ainda, por Caio Prado Júnior, em *Formação do Brasil contemporâneo* (2000). O exercício do poder na forma do mandonismo local, em que o chefe maior fora durante muito tempo o grande proprietário de terras e o “dono” dos agregados para o trabalho braçal e para o jogo dos interesses políticos, está amplamente delineado em tais estudos. É possível constatar que a força consistia assim em “uma lei moral inflexível, superior a todos os cálculos e vontades dos homens”, capaz de “regular a boa harmonia do corpo social”, e, portanto, com a premissa de “ser rigorosamente respeitada e cumprida” (1984, p. 53). Essa supremacia era garantida também por questões geográficas, uma vez que o coronel “em seu recatado isolamento pode desprezar qualquer princípio superior que procure perturbá-lo” (HOLANDA, 1984, p. 49).

A obra de Élis parece assim não se restringir ao espaço do narrado. Sugestivamente, o autor entra nas questões gerais, promovendo uma mediação entre o local e o universal. Vale lembrar o descaso que sofria a região goiana nestes primeiros anos por parte do poder central. A política de autonomia dos Estados, neste período, serviu principalmente para alastrar em Goiás a força desmedida de grupos locais, sem a interferência efetiva do governo nacional. De um lado, têm-se os fatos narrados pelos meandros da criação, do imaginado. De outro, retém-se a matéria dessa narrativa, de compleição social e histórica. Desse consórcio surge a mencionada obra de Bernardo Élis, que está longe de propor uma solução para a temática abordada, porém realiza uma prospecção crítica de valor estético e ideológico para

problematizar os dilemas locais e nacionais. No romance, os contrários não entram em acordo; o coronelismo não deixa de ser força precípua e o desfecho não acalenta, antes, choca pela agressividade no combate entre as forças que assola com a Vila e seus habitantes. Os conflitos da narrativa não são resolvidos, na medida em que eles não são apenas do livro, mas da própria sociedade brasileira, vista aqui pelas veredas da imaginação e da invenção artística. Percebe-se, assim, que a obra literária terá sempre um posicionamento político, ao assumir-se como fictício e, nessa dimensão, convoca o leitor para refletir sobre os liames da história e da ficção.

Tipos como o jagunço são frequentes na literatura de contorno regional. Em *O Tronco*, a abordagem desse personagem é marcada pelo estrito contato com a figura do homem brasileiro, sobretudo nas brenhas da hinterlândia. No romance, Pedro Melo e, posteriormente, seu filho Artur Melo conseguem reunir um grupo de jagunços, três ou quatro vezes maior do que a força militar do Estado, e essa é uma das razões para a tomada de poder daqueles sobre esta. O motivo para o vasto número de jagunços pode ser pensado em função da própria conjuntura local que pouco ou nenhum recurso financeiro dava aos homens daquele lugar. Some-se a isso a dependência econômica forçada de grande parte desse escuso exército a seus comandantes, os Melos. Fictícia e historicamente, quase sempre os jagunços eram os próprios vaqueiros, ou demais trabalhadores das fazendas. Eles mudavam de cargo logo que os chefes-coronéis entrassem em contenda com outra força e necessitassem de serviços extras. O atrelamento do serviçal ao proprietário rural era efetivado integralmente. Sendo assim, vale aqui tomar nota do estudo de Maria Sylvia de Carvalho Franco, intitulado por *Homens livres na ordem escravocrata* (1983). Dialeticamente, a submissão dos homens aos seus chefes ocorre tanto voluntariamente quanto inconscientemente. Diz a estudiosa: “em suma as relações entre o senhor e dependente aparecem como inclinação de vontades no mesmo sentido, como harmonia, e não como imposição da vontade do mais forte sobre a do mais fraco, como luta”. Por outro lado, “as tensões inerentes a essas relações estão profundamente ocultas, havendo escassas possibilidades de emergirem à consciência dos dominados” (FRANCO, 1983, p. 88). O caso de Belisário, ex-vaqueiro de Pedro Melo, exemplifica, como exceção à regra, essa situação. Ao dialogar com seu amigo Casemiro, ainda vaqueiro do coronel, apresenta-se antagonicamente ao senhor daquela região. Faz isso ao aconselhar o amigo que fuja para bem longe, como ele o fez. Do contrário, nunca se virá livre das forças mandatárias daquela família. Nesse aspecto, o personagem funciona como ponto de reflexão histórica e social acerca do mandonismo dos coronéis. A crítica do opositor ao seu amigo é contundente, como apresenta o narrador: “a voz de Belisário veio forte e dura como um trovão: - Pagar, pagar! Tu tá besta, sô! Se você não fizer feito o Norato, tu num paga nunca mais. Quem entra para o serviço deles, quando sai é para a cidade dos pés juntos” (ÉLIS, 1979, p. 43). Ao recordar o caso de Norato, que recolheu as reses que acreditavam serem suas por direito e partiu sem deixar marcas, o homem matuto e de simples linguajar pode ser considerado como força oposta, como chave para a conscientização não só do personagem Casemiro como também do leitor. Ao ouvir os conselhos do amigo e desertor, Casemiro passa a refletir sobre a relação a qual está submetido.

Casemiro matutava. Com ele, sempre os Melos faziam pela mesma forma e ele não se revoltava, não percebia o furto, achando um procedimento natural. Nas fazendas de Artur, como na de todos os criadores, de cada quatro bezerros

nascidos um pertencia ao vaqueiro. Mas se um boi espaduava, se morria, se sumia, se era roubado por índios, quem pagava era o vaqueiro. O resultado era que o vaqueiro estava sempre endividado. Belisário tinha razão: aquilo era um roubo e roubo descarado (ÉLIS, 1979, p. 42).

No romance, do lado oposto à força incontestável do coronel Melo está a frágil representação do Estado, na figura do funcionário público Vicente Lemos. Destinado a manter a ordem oficial, Vicente sofre todo tipo de assalto moral e físico, até ser obrigado a fugir da Vila do Duro, resguardando assim sua vida e a dos familiares, que permaneceram reféns da própria sorte no vilarejo. Vale dizer a respeito de sua fuga sobre a habilidade do romancista ao propor o desfecho dessa narrativa com Vicente refugiado. Para chegar ao rancho de um vaqueiro, situado em um inóspito lugar, o coletor e seus companheiros precisaram vencer diversos obstáculos. Após remarem por intermináveis horas se aproximaram do barranco, sob forte e constante chuva, “se meteram pela mata enlameada, cheia d’água. Os córregos e regatos que afluíam para o rio estavam represados e cheios de meter medo, obrigando os homens a dar voltas e voltas. Perigo eram os bichos. Nesse tempo sucuri fica alvoroçado, cobra sai da loca” (ÉLIS, 1979, p. 252). Os representantes da lei em Goiás concluem sua luta escondidos num rancho onde o matuto sequer conhece o sabor do mínimo tempero como o sal ou que, por ser tão selvagem o ambiente, já não se tem cavalo algum, em razão de ter sido todos devorados por onças, destino semelhante ao do cachorro Ferrabrás, que segundo o sitiante “era um cachorrinho tão bão. Óia que ele morreu, mas morreu brigando com os bichos” (ÉLIS, p. 252). Contraditoriamente, esse é o espaço que resta à Nova Ordem, a saber, o lugar mais inóspito do sertão, distante físico e espiritualmente de qualquer indício de civilização e de organização social moderna.

Percebe-se, assim, a perspicácia granjeada pelo romance em remontar à estrutura política e ao poder em Goiás, no início do século XX. Historicamente, nos anos que compreendem aos narrados na ficção, a força do Estado pouca influência tinha sobre o norte goiano. Comandado pelo então governador João Alves de Castro, o poderio militar atuou quase que prioritariamente no sul, resguardando a então capital Vila Boa e a cidade de Meia Ponte, esta de grande destaque econômico em Goiás, na época. Até meados do mesmo século, o mandonismo no norte goiano foi a principal força política e econômica, tanto que já no final da década de 1980, depois de promulgada nova constituição federal, surge nessa mesma região o Estado de Tocantins, promovendo no lugar a expansão desenvolvimentista negada por décadas.

Quando Vicente Lemos se vê afastado definitivamente do Duro, emigrado e em direção à Vila Boa, percebe-se claramente a dialética das forças da Nova Ordem e da Velha Ordem. Opondo-se ao ideário republicano do período, no romance, é a Nova Ordem que recua, chegando ao mais inabitável lugar, como se pouca ou nenhuma saída honrosa lhe restasse. Esse projeto narrativo talvez seja mais surpreendente ao leitor do que aos personagens da obra. Nessa medida, são estes de consciência mais avultada do que aquele. Mesmo que configurados em situações de premente ignorância, os personagens são dotados de previsão, não apenas instintiva, antes por serem homens calejados por dada circunstância social e histórica, indiscutivelmente representativas das contradições nacionais. Desde o primeiro capítulo, narrador e personagens prevêem o desfecho das ações e simulam o que há de vir. Isso fica evidente na fala do juiz Valério Ferreira, em relação ao caso do inventário: “-Absurdo

– disse o juiz – Absurdo e perigoso. Nós sabemos quem é Artur Melo, que está por detrás dessa viúva” (p. 05), ou quando “na sala de audiências, Valério Ferreira também pensava. Aquele inventário ia dar barulho” (p. 12); no diálogo entre o escrivão Cláudio e Martim, funcionário dos Correios: “- Artuzinho vai ficar danado, - disse Cláudio, que também riu. Até Martim, no cômodo do Correio, deu seu palpite: - Isso vai feder a chifre queimado, gente!” (p. 13); ainda: “por trás da serra do Duro, o sol se afogava numa lagoa de sangue e fogo. A tarde esfriava e Ferreira riu seu riso escasso, tossiu. A luta aproximava-se” (p. 16).

Deste modo, o leitor vai sendo avisado das consequências advindas do questionamento e do ato de desobediência que Vicente Lemes instaura sobre o inventário apresentado por seu primo Artur Melo. Trata-se de uma fatalidade não só no plano fictício, mas na própria história do coronelismo em Goiás. O leitor vai sendo convencido da impossibilidade de reversão do que está previsto. Para tanto, as imagens criadas pelo autor são vivas e mostram uma contradição entre a aparente calma do lugar e o amedrontado e eufórico estado de espírito dos homens, certos de suas inofensivas condições e inoperantes posições: “fora, a tarde dissolvia-se em beleza, com pássaros-pretos e sanhaços trinando nas laranjeiras e abacateiros. Na sombra, uma rola gemia tristemente, num tom merencório de amor abandonado” (p. 20). Até se chegar ao IV capítulo, intitulado “O Assalto”, em que os jagunços invadem a Vila e a destroem, a natureza exerce função precípua para expor o caráter ameaçador. Dialeticamente ela é paisagem, tranqüilidade, mas também atmosfera perigosa, sombria e arriscada: “pelos ermos e descampados o vento galopa seu febreiro bafo de morte, arrastando folhas secas, levantando a poeira fina, erguendo-a nos espaços em funis de redemunhos” (p.56), como na citação abaixo que sintetiza e antecipa o desfecho trágico e épico do romance, tanto em termos históricos quanto ficcionais:

Noite e dia as cigarras chiavam e os curiangos entravam pela noite a dentro resmungando seu mal agouro, em vôos cambaleantes pelas estradas. Cauás também cantavam com o mais rouquenho grito de maldição. Os soldados ouviam e se benziam. As mulheres balbuciavam uma jaculatória. Era sinal de desgraça. No seu cantar, as cauás diziam: - Mata o homem, mata o homem. A isso, os curiangos respondiam: - Puxa terra, puxa terra (ÉLIS, 1979, p. 64).

O espetáculo da natureza precipita e prenuncia com tintas carregadas de dramaticidade o desenlace de um episódio histórico regional, recriado ficcionalmente, que pode bem funcionar como alegoria nacional: a brutalidade da violência exacerbada como solução para os conflitos e o abastardamento das forças de resistência e de oposição, com vistas a um retorno (im)possível à velha ordem. A fuga de Vicente Lemes, as cruentas batalhas entre soldados e jagunços, o aprisionamento de adversários num tronco de memória medieval e/ou escravocrata, entre outros eventos marcantes da narrativa, espelham no romance de Bernardo Élis os entraves de um país em formação, já livre da condição colonial, e às voltas com o processo de modernização conservadora com o qual não consegue, todavia, penetrar totalmente os rincões do interior profundo, ainda apegados a valores e circunstâncias caracterizados pelo atraso, arbitrariedade e aniquilamento.

4. “A vocação do romance é englobar a totalidade dos objetos”: considerações finais

Engendrada na ficção, a história de Goiás vai sendo recontada no romance bernardiano em foco. Assim, é através da mediação estética que o escritor faz entre a historiografia e a literatura, por meio de seu trabalho artístico com a linguagem, que o leitor vai tendo acesso ao mundo dos personagens e dos conflitos, que se apresenta tão autêntico como se real fosse. Além de tal engendramento, dados mais explícitos desse diálogo também compõem o romance. São várias as cidades, rios, serras do Estado que são citados ao longo da narrativa; personalidades da historiografia goiana também formam o conjunto de personagens, como é o caso do já citado governador João Alves de Castro e da família Caiado. Outros pontos explicitamente históricos são detectados, quando o narrador tangencia questões como a Revolução Estadual em Goiás, em 1909; a Revolução Bulhonista; a gripe espanhola ou mesmo sobre os mineradores goianos ou sobre o aldeamento dos índios Acroá e Chacriabá, isto é, informações retiradas dos compêndios historiográficos consultados que se moldam à ficção. Tanto é assim que o crítico literário Francisco de Assis Barbosa, em prefácio à obra aqui em análise, diz ser o romance *O Tronco* “extraído de uma história real, bem entendido, de um fato histórico ou simplesmente policial, acontecido em Goiás, nos idos de 1917 e 1918, o qual de tão real que é parece coisa inventada” (BARBOSA, 1979, p. 19). Nesse aspecto o romance tem uma função que fora definida por Aristóteles na *Poética* (1992) como *anagnorisis*, na medida em que favorece a passagem da ignorância ao saber, validando a capacidade desfeticizadora da arte, ao dar conhecimento, por intermédio da representação ficcional, de mais um episódio histórico sangrento da Velha República. O narrador, representante mais próximo do escritor, dá a ver as necessidades mais prementes de uma sociedade isolada, através de modelos criados a partir da forma fictícia, ao mesmo tempo promove a reflexão sobre a própria condição social desagregadora dos habitantes do antigo estado de Goiás, da primeira metade do século XX. Por esse caminho, a narrativa pode abrir um leque de percepções acerca da realidade. De certa maneira, ao fazer isso, questiona a veracidade da narrativa histórica e vaticina os desdobramentos futuros de tal conjuntura. Daí a sua relevância enquanto obra literária: deixar-se ver aquilo que não se pode revelar facilmente sem os recursos estéticos da obra de arte.

Ao mostrar o papel da força do Estado em relação à força do coronel e chefe local, Bernardo Élis parece propor um olhar mais atento sobre os meandros das antigas dicotomias vigentes. No romance, as organizações que representam a Nova e a Velha Ordem se opõem, no entanto, dialeticamente. O coletor Vicente Lemes tem o desfecho de ser sitiado como um bicho, no mais recôndito sertão de Goiás, fugindo como se culpado fosse. Ou ainda, ao fazer reféns alguns familiares dos Melos, os militares, representantes da ordem institucional, nada mais fazem do que cumprir o papel da desordem¹, pois agem cruelmente sequestrando e matando inocentes, na tentativa de resguardar a própria sobrevivência, em vista da constatação da ineficiência de seus armamentos frente ao avanço dos adversários. Aliás, em vários momentos, o sucateamento bélico estatal é ressaltado, como quando Vicente Lemes

¹ Os termos ordem e desordem utilizados remetem aos conceitos que foram criados por Antonio Candido (1990) em seu estudo crítico sobre a obra *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, intitulado “Dialética da malandragem”. Ao cunhá-los em tal ensaio, Candido expôs o caráter dialético da construção dos personagens do referido romance, ao mesmo tempo em que se preocupou em examinar a trajetória dos personagens em correlação com a própria formação da sociedade brasileira. É o que se busca fazer aqui, ao analisar o perfil da Nova Ordem, regida pelo Estado, e a Velha Ordem, pensada aqui como a força representada predominantemente pelos coronéis.

verifica a vulnerabilidade em que se encontram os representantes do governo, em caso de terem de resistir a um ataque dos Melos: “- O que? A munição não presta, as armas são más? Xavier levantou uns olhos de incontida raiva: - Pois é esse o segredo militar, meu velho!” (p. 169). Por outro lado, quem assume o comando no final, de maneira desmedida e atroz, é novamente o grupo dos Melos, agora sem o patriarca, morto em combate. O enquadramento que configura a Nova e a Velha Ordem parece aqui não estar dissociado, apesar de aparentemente serem instâncias contrárias, pois alimentam contradições que contaminam ambos os grupos em litígio. O próprio coronel Pedro Melo é apresentado durante a narrativa como ex-deputado, mas exerce força avessa à conjuntura da qual outrora era integrante, opondo-se ao governo em exercício de mandato. No entanto, para exercer sua desmesurada força moral se vale do antigo cargo como argumento para validar suas decisões. Some-se a isso a condição de seu filho, Artur Melo, advogado, mas que, mesmo nesta condição, não se intimida ao tentar burlar descaradamente as leis constitucionais, até porque é resguardado por forças maiores, o poder das armas e da influência política, como coloca o narrador: “atrás de Artur havia gente grossa: um desembargador que mandava no Tribunal de Justiça do Estado: um general do Exército; coronéis ricos e prestigiosos da Bahia” (p. 105).

Pensando assim, algo mais do que o dado historiográfico vai se colocando em evidência. Os valores que regem as duas ordens parecem inverter-se em muitos segmentos narrativos, por isso mesmo, a situação reflete no mínimo a própria conjuntura social e histórica da época em Goiás: disparatada e enviesada. Ademais, a grande obra de arte procura iluminar as contradições e é nessa medida, lembrando Adorno (2003), que a grandeza da arte se faz presente, deixando às claras aquilo que as forças motrizes dominantes parecem esconder. Desta maneira, a figuração estética em *O Tronco* é capaz de captar em sua composição ficcional os movimentos sociais litigantes da época em flagrante ação, reforçando a ideia de que um fato histórico, ao ser narrado, deve ter ligação com as condicionantes ideológicas em confronto, do contrário não há representação literária significativa. Bernardo Élis apreende a dinâmica histórica de um determinado grupo dominante que se coloca na arena política em disputa concomitantemente de modo individual e coletivo. É assim porque procura representar dialeticamente a organização social do período em processo de reacomodação e de contestação, ao mesmo tempo em que o faz expondo as condições históricas da macroestrutura de Goiás e do Brasil, nos primeiros anos do século XX. Seu poder como artista está em promover na obra o palco das lutas intestinas do interior do país que, como já dissemos, não se resolveram à época, e talvez ainda hoje, por serem antes combates renitentes que historicamente não estavam resolvidos e não podiam ter uma solução histórica verossímil nos limites da ficção. Aliás, vale lembrar que é no extra-ficcional que se encontra o mote que dará fôlego à escrita da narrativa em questão. A eficácia estética depende desse poder de criação/invenção e só um artista que represente coerentemente uma sociedade em ebulição é capaz de executá-la, tendo em vista que a obra não é apenas um produto artístico, mas também produto histórico e social. Com a sua capacidade de figurar o movimento da história brasileira, fugindo do óbvio e do elementar, como apresentamos quando dissertamos sobre as contradições das ordens/desordens vigentes no romance, está garantida a Bernardo Élis a capacidade de engendrar com eficiência os bons domínios artísticos, revelados pela perspicácia de um autor que não se detém nas aparências da vida social, mas persegue a essência de suas causas profundas. Ao recorrermos a um outro importante estudo de Lukács, podemos compreender a importância do romancista corumbaense no campo literário

brasileiro, ao figurar de modo realista uma parcela expressiva da nossa sociedade interiorana atravessada pelos impasses da História como acontecimento crucial na vida pública e privada.

Si la literatura es realmente una forma particular de reflejo de la realidad objetiva, entonces le importa mucho captar esa realidad tal como realmente es y no limitarse a reproducir lo que aparece inmediatamente. Si el escritor aspira a una captación y una exposición de la realidad tal como ésta es realmente, o sea, si el escritor es verdaderamente un realista, entonces desempeña una función decisiva el problema de la totalidad objetiva de la realidad, con independencia de que el escritor se le formule o no (LUKÁCS, 1977, p 13-14).

Em suma, o artista deve estar atento se seus modelos literários respondem às necessidades de uma determinada sociedade. E assim a obra se valida esteticamente. Por ser um mediador e interlocutor, o escritor deve agir trabalhando de modo a apropriar-se de uma tradição cultural, a qual deve corresponder a um ponto de vista estético e ideológico que dê conta da sociedade a ser representada. É por isso que “la amplitud y la duración de la eficacia de un escritor realista dependen en gran medida de hasta qué punto tiene en claro – artísticamente – lo que significa realmente un fenómeno representado por el” (LUKÁCS, 1977, p. 14). Bernardo Élis parece ter compreendido essa necessidade e, no romance em foco, trouxe à luz as contradições inerentes a grupos sociais em luta, enredados em estruturas de poder tão despóticas quanto reveladoras de prováveis modos de resistência, embora os oponentes estejam realisticamente constrangidos à ordem reacionária vigente. Obra de denúncia ou “romance de protesto”, como bem definiu Francisco de Assis Barbosa (1979) em prefácio já citado, com tal livro, o referido escritor foi capaz de desvendar, expressando grande eloquência crítica, um recorte temporal significativo para Goiás e para o Brasil, a República Velha dos coronéis sanguinários, no intuito de recompor e de reconfigurar na forma realista do romance histórico o estado de espírito e o *modus operandi* de uma específica organização social perdida no tempo e no espaço da modernização conservadora brasileira e, de tal modo, entregue a idiosincrasias tão díspares e contraditórias de ordens impossíveis num período de desordens plenamente possíveis.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Trad. de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003.
- ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro (1857-1945)*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1992.
- BARBOSA, Francisco de Assis. Prefácio. In: ÉLIS, Bernardo. *O Tronco*. 6ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance. In: _____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Trad. de Aurora Fornoni Bernardini et al. 2ª. ed, São Paulo: Unesp/Hucitec, 1990.

- BASTOS, Hermenegildo. Literatura como trabalho e apropriação. *Remate de males*, Campinas, vol. 28, n. 2, p. 157-172, jul/dez de 2008.
- BERTRAN, Paulo. Elegia a Bernardo Élis. *DF Letras: A Revista Cultural de Brasília*, Brasília, ano IV/V, n. 47, p.20-23, 1998.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.
- _____. *A formação da literatura brasileira*. 9. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000a. Vol. I
- _____. *A formação da literatura brasileira*. 9. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000b. Vol. II
- _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. 3. ed. São Paulo: Ática, 2003.
- CAMPOS, Itami. *Coronelismo em Goiás*. Goiânia: UFG, 1983.
- ÉLIS, Bernardo. *O Tronco*. 6ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. 3ª ed. São Paulo: Kairós, 1983.
- GOMES, Eugênio. *Aspecto do romance brasileiro*. Salvador: Progresso, 1958.
- HOLANDA, Sergio Buarque. *Raízes do Brasil*. 17ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.
- LUKÁCS, György. Materiales sobre el realismo. In_____.*Estética: la peculiaridad de lo estético: categorías básicas de lo estético*. Trad. de Manuel Sacristán. Barcelona/Buenos Aires/México: Grijalbo, 1977. Vol. III
- _____. O romance como epopéia burguesa. In: CHASIN, J. (org.) *Ensaio Ad Hominem*. Trad. de Letizia Zini Antunes. Tomo II (Música e literatura). São Paulo: Ad Hominem, 1999.
- _____. *O romance histórico*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.
- NUNES, Benedito. A narrativa histórica e a narrativa ficcional. In: RIEDEL, Dirce Côrtes (org) *Narrativa: ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.
- PALACIN, Luiz. *Goiás 1722/1822: estrutura e conjuntura numa capitania de minas*. 2. ed. Goiânia: Oriente, 1972.
- PRADO JUNIOR, Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense/Publifolha, 2000.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

ACERCA DE LA TEORÍA LUKÁCSIANA DEL CINE

SOBRE A TEORIA DO CINEMA EM LUKÁCS

Francisco García Chicote*

RESUMEN: El artículo analiza las dos contribuciones lukácsianas a la teoría del cine: la primera de 1913 y la segunda de 1963. Aborda el problema de en qué medida ambos intentos se conjugan con las perspectivas filosóficas que Lukács fundaba en cada uno de esos períodos. Las diferencias entre ambos tienen que ver con los modos en los que la vida cotidiana era entendida. Así, el artículo intenta desarrollar las implicancias éticas y teóricas de los dos momentos, y cuestiona las interpretaciones de la crítica.

Palabras clave: György Lukács; film; vida cotidiana; neokantismo; realismo.

ABSTRACT: The article analyzes the two lukácsian contributions to a theory of film: the first one of 1913, and the second one of 1963. It approaches the question of in what measure both attempts relate to the philosophical perspectives that Lukács supported in each of these periods. The differences between both deal with the opposite ways in which everyday life is to be understood. Thus, the article tries to develop the ethical and theoretical foundations of both moments, and questions the interpretations of previous criticism.

Keywords: György Lukács; film; everyday life; Neo-Kantianism; realism.

* Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet) – Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina. Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Docente en el Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM-IDAES). E-mail: fgchicote@gmail.com.

Rechazo de la vida

György Lukács se dedicó a cuestiones teóricas sobre el cine en dos momentos, muy distantes entre sí, de su vasta producción. El primero de ellos se vio expresado en un ensayo de 1913 titulado “Reflexiones sobre una estética del cine”, publicado en la *Frankfurter Zeitung*. En dicha ocasión, el diario había convocado a un concurso de trabajos que trataran sobre los fundamentos teóricos del arte cinematográfico; la contribución de Lukács, que compitió con escritos de, por ejemplo, su amigo Ernst Bloch, salió ganadora y meritó su publicación. Por motivos de interés, competencia y urgencia política el filósofo húngaro no volvió a pronunciarse públicamente sobre el cine hasta casi medio siglo después, en una pequeña serie de escritos publicados en la revista italiana *Cinema nuovo*, fundada por Guido Aristarco, un teórico marxista del cine con concepciones muy afines a las del viejo Lukács, con quien incluso compartía cierto afecto. A estas consideraciones en *Cinema nuovo* le siguieron el capítulo, de unas treinta páginas, dedicado al *Film* en su *Estética* (aparecida en 1963), un prefacio epistolar al libro de Aristarco *Il dissolvimento della ragione: Discorso sul cinema* de 1965 y unas entrevistas ya hacia los últimos años de su vida que fueron publicadas en la revista húngara *Filmkultúra*. Si ha de compararse el tratamiento que Lukács le confiere al cine con, por solo nombrar dos ejemplos, aquellos dedicados al problema de la especificidad literaria o la forma mercancía, se torna evidente el pequeño papel que el cine observa en su desarrollo teórico, algo que es congruente con la escasa atención que la crítica ha puesto sobre este tema.¹

A pesar de su poca incidencia en el total de su producción, los trabajos de Lukács sobre el cine se encuentran orgánicamente relacionados con sus dos intentos de escribir una estética sistemática. Como ya se ha dicho, el escrito *Film* es un capítulo de su *Estética*, solo concluida en parte y publicada en 1963. Los escritos de finales de la década del 50, el prefacio epistolar al libro de Aristarco y las entrevistas dictadas hacia el final de su vida giran en la órbita de este capítulo que se encuentra, como se fundamentará más adelante, profundamente articulado en el sistema teórico de la *Estética*. El trabajo de 1913, en cambio, no se halla contenido dentro de ningún escrito más amplio: tiene valor propio y se acerca a la práctica ensayística tan ejercitada por Lukács en esa época. Pero “Reflexiones sobre una estética del cine” pertenece a los años que el joven Lukács dedicó a la producción de una estética sistemática, la llamada “Estética de Heidelberg” (*Heidelberg Philosophie der Kunst 1912/1914*). Abandonada con el comienzo de la primera guerra mundial, sus borradores manuscritos fueron descubiertos luego de la muerte de Lukács. Las “Reflexiones...” retoman en gran medida la línea de pensamiento neokantiana que regía las posiciones teóricas y éticas del joven Lukács, presentes, por ejemplo, en la colección de ensayos de 1911 *El alma y las*

¹Más allá de las controversias originadas por las publicaciones en *Cinema nuovo*, que desencadenaron una serie de críticas y defensas publicadas en la misma revista, solo un puñado de teóricos han prestado atención a los escritos mencionados de Lukács. Entre ellos se encuentran Thomas Levin, con un artículo publicado en *New German Critique* a finales de la década de 1980 (“From Dialectical to Normative Specificity: Reading Lukács on Film”, traducido a mediados de los 90’ al alemán), Judit Bárdos, con una breve exposición de 1990 (“György Lukács and the Art of Film. On a Chapter of his *Characteristic of Aesthetic Quality*.”), Aian Aitken, con un capítulo dedicado a las aproximaciones marxistas en la definición teóricas de la especificidad del cine en su libro *European Film Theory and Cinema*, de 2001, Miguel Vedda, con un artículo de 2005 (“György Lukács y la estética del film”), Susana Sel y Luis Gasloli (“A propósito de ‘Reflexiones sobre una estética del cine’”), y el trabajo de Gábor Gángo, de 2010, que rastrea la presencia de Kracauer y Benjamin en la estética tardía de Lukács, especialmente en lo referente al arte cinematográfico.

formas, que gira en torno a la trágica distinción entre el caos de la multiplicidad de la empiria y la posibilidad de sentido unívoco dentro de la forma artística. Junto con toda una corriente de pensadores germanos entre los cuales se hallaba, por solo nombrar a uno, Thomas Mann, Lukács veía en la sociedad del capitalismo desarrollado una separación irreconciliable entre esencia y existencia y rechazaba, consecuentemente, todo intento de praxis vital que estuviera orientado a la concreción de sentido en la materialidad de las relaciones subjetivas. La conciencia de esta separación, que lo alejaba tanto de posiciones políticas socialistas como de una cosmovisión romántica de la vida que abogara por una poetización de la empiria, llevaba consigo una ética del trabajo artístico. Porque en el correlato subjetivo, el divorcio de esencia y existencia se expresaba en el par “espíritu” *vs.* “vida” (*Geist vs. Leben*). Para el Lukács de estos años, el arte era la única esfera de la praxis humana en la que el espíritu podía dar sentido a la materia mediante la dación de forma y conciliar, de esta manera, existencia y esencia. Gracias, por un lado, al estatuto autónomo de la obra de arte -entendido como rechazo total de la vida- y, por el otro, a la posibilidad de dación de forma dentro de los límites de la obra, la obra artística se elevaba por sobre el mundo material de los hombres como único lugar donde el sentido era posible.²

En el contexto de ese desarrollo, el breve trabajo de 1913 tiene una doble relevancia. Por un lado, Lukács mantiene esta diferencia tajante entre “espíritu” y “vida”. Al caracterizar el teatro en contraposición con el cine, el autor sostiene que en el teatro, el presente es “*presente* absoluto”. A diferencia de lo que sucede en la vida, en la que pasado, presente y futuro no conforman una unidad sino que se presentan como elementos discontinuos y carentes de significación el uno para el otro, en la configuración artística del drama los tres elementos están presentes en uno y conforman una unidad plena de sentido que se intensifica en el hecho de la representación en escena y su comunicación a la audiencia. Lukács sostiene que en el teatro “el destino es lo presente en sí” (LUKÁCS, 1989, p. 71).³ Lo que el autor de “Reflexiones...” quiere decir con “estar presente” solo puede ser entendido dentro del contexto de su cosmovisión neokantiana de rechazo total de la vida cotidiana (“la así llamada ‘vida’”):

estar presente, es decir, vivir exclusivamente y realmente de la forma más intensa posible, es ya de por sí destino; solo que la así llamada “vida” no logra nunca una intensidad vital capaz de elevarlo todo a la esfera del destino (LUKÁCS, 1989,

²Para comprender esta posición teórica y ética puede leerse el cuento de Thomas Mann “Muerte en Venecia”. Su protagonista, Gustav von Aschenbach, encarna la posición del rechazo total de la sensualidad de la materia, por considerarla falsa, y se consagra a la obra de arte. Lo ilustrador del cuento de Mann, más allá de la tipificación de esta posición, reside en la demostración de cuán trágicamente errados estaban aquellos que pensaban de esta manera. Mientras que Gustav von Aschenbach termina siendo absorbido por la sensualidad de la vida y paga el precio de su insensata disciplina con su cordura y, finalmente, con su muerte, Lukács perdió a su amada Irma Seidler, a quien rechazó no por falta de amor sino por un obstinado refugio en la “obra”. Seidler se internó en el mar y murió. A los seis días de su muerte, Lukács escribe de manera confusa en su diario privado que “[n]adie es tan miserable que dios no pueda hacerlo aún más miserable” [...] Quizás habría podido salvarla si la hubiera tomado de la mano y conducido. No lo hice. Y todo lo demás ha sido consecuencia de esto. [...] Solamente si hubiera hecho todo lo posible, y además con algún resultado -solo en ese caso mi vida tendría derecho a llamarse ‘vida’” (LUKÁCS, 1985, p. 106s.). En referencia al neokantismo, más tarde diría Lukács que dicha filosofía murió en las trincheras de la primera guerra mundial, en alusión al pensador alemán Emil Lask, quien no solo fundamentó teóricamente la participación de Alemania en la guerra, sino que también se enlistó voluntariamente (en KADARKAY, 1991, p. 158). Para Lask, la guerra y la muerte eran ámbitos de posibilidad de sentido (una posición que Max Weber apoyaba totalmente).

³Y continúa más adelante: “[el buen actor de teatro] es la persona totalmente presente, en la cual, en las palabras de Dante, el ‘essere’ es idéntico a la ‘operazione’” (LUKÁCS, 1989, p. 72).

p. 72)

Dado que este tipo de intensidad no se da en el cine, todos los intentos de integrar una teoría estética del cine dentro de las consideraciones sobre el teatro estarán destinados al fracaso. De hecho, el punto central del trabajo de Lukács reside en la insistencia de una estética propia del cine que dé cuenta de su especificidad.⁴

¿Qué es, entonces, lo peculiar del cine? Para las “Reflexiones...”, la forma en que aparecen representadas las cosas, las personas y sus acciones en la pantalla cinematográfica corresponde fielmente con la forma en que estas ocurren en la “así llamada 'vida'”. El mundo del cine es un mundo sin trasfondo ni perspectiva, sin distinción de pesos y cualidades, “es una vida sin medida ni orden, sin esencia ni valor; una vida sin alma, hecha de pura superficie” (LUKÁCS, 1989, p. 72). La fidelidad del cine a la vida (no a la *vida* como en el teatro) y a los seres humanos (no a los *seres humanos*) tiene que ver para el joven Lukács no solo con el proceso de reproducción fotográfica que se encuentra en la base del cine, sino también con el hecho de que el curso de la acción cinematográfica no se halle, como en el drama, articulado por la necesidad sino por la posibilidad. Dado que el mundo del cine aparece en la forma discontinua y dispersa de la cotidianidad, el progreso de la acción se le presenta a la audiencia de la misma manera en que ella experimenta su propio mundo sinsentido. La contingencia es el principio rector del progreso de la acción en el cine.

Ahora bien, se ha dicho que el ensayo de 1913 tiene una doble relevancia. Por un lado, ya se ha explicado su articulación con el neokantismo del joven pensador húngaro. Por el otro, hay indicios en este trabajo de la superación por parte de Lukács de esta posición teórica de la dualidad del mundo. Vistas en perspectiva, las “Reflexiones...” señalan algunas tensiones que, años más tarde, resultarán en la adopción teórica, de la mano del socialismo, de “la unidad material del mundo como un hecho indiscutible”.⁵ Lo interesante aquí es que para Lukács el hecho de que la fidelidad del cine a la vida (sin sentido) no es, como se pensaría a partir de una visión trágica neokantiana, la marca de su *handicap* sino la fuente de su potencialidad como “*belleza*”. Porque la contingencia rectora del curso de la acción es, dadas las características técnicas del arte en cuestión, lo que permite que todo sea posible y auténtico en el cine. En este sentido, el cine se acerca a lo maravilloso *desde* la vida (dado que no presenta, como suele suceder en el género maravilloso, un corte total con la vida) y tiende a una conciliación entre esencia y existencia.

“*Todo es posible*”: ésa es la cosmovisión del cine y puesto que su técnica expresa en cada momento individual la realidad absoluta (aunque solo empírica) de ese momento, la validez de la “posibilidad” es superada como una categoría contrapuesta a la realidad; ambas categorías son superadas, concluyen en una identidad. “Todo es verdadero y auténtico, todo es igualmente verdadero e igualmente auténtico”: eso enseñan las secuencias de imágenes del cine (LUKÁCS, 1989, p. 73).

⁴Como bien indica Levin en un artículo que será discutido a lo largo de este trabajo, ya desde el título (en alemán: “Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos”) se advierte la postura de Lukács a favor de un tratamiento autónomo del cine. Lukács opta por el término *Kino*, dejando de lado todas las otras formas alemanas que presentan la idea de “teatro” (*Filmschauspiel*, *Kinoschauspiel*, *Kinodrama*, *Lichtspieldrama*, etc.) (LEVIN, 1987, p. 39).

⁵Lukács, *La peculiaridad de lo estético*. p. 36. La idea de que en el trabajo de 1913 se encuentran indicios de superación de la visión trágica del mundo es mencionada por Vedda (2005, p. 47).

En su extenso artículo sobre Lukács y el film, Tom Levin ve en este párrafo el punto culminante de la teorización del filósofo húngaro sobre el arte cinematográfico. Para el catedrático de Princeton, Lukács presenta aquí una concepción dialéctica del cine en la que entran en juego dos registros: el indicial, producto de la base fotográfica del cine, y el artístico, que tiene que ver con la posibilidad de montaje y que estaría orientado a tornar “fantástico” lo indicial. Según Levin, Lukács hace referencia a una “oposición dialéctica” en el pasaje recién citado y, con el fin de que el pasaje, y dicha oposición, sean “inteligibles”, modifica las palabras de Lukács de la siguiente manera:

The *dialectical* specificity of the cinema is that for it “everything is possible and real; everything is equally possible and equally real.” This is what distinguishes film from other media and also gives its *rhetorical* strength: not simply fantastic nor exclusively empirical, it is fantasy coupled with the rhetorical strength of the real (LEVIN, 1987: 42).

A partir de esta concepción “dialéctica”, todas las consideraciones posteriores de Lukács sobre el cine se acercaron, de acuerdo con la lectura de Levin, a una normativa realista de la práctica cinematográfica que dejara de lado el elemento “artístico”, lo “fantástico”, y se conformara con una reproducción fiel de la realidad. La “miopía” lukaciana (LEVIN, 1987, p. 58) de supeditar el elemento creativo al registro exacto de lo real no pudo, de acuerdo con la lectura de Levin, ser superada en ninguno de los varios escritos sobre el cine que aparecieron desde los finales de la década del 50 hasta el momento de la muerte del filósofo.

En las siguientes páginas nos ocuparemos del argumento de Levin acerca de la obra madura de Lukács, que se encuentra textualmente fundamentado en su artículo. Por el momento son pertinentes algunas reflexiones referentes a la así llamada “especificidad *dialéctica* del cine” que el académico de Princeton dice encontrar en las “Reflexiones...”. En primer lugar, la intervención de Levin en el texto de Lukács, que resulta en el cambio de la enumeración original de *verdadero* y *genuino* por la oposición entre *posible* y *real*,⁶ parece solo alimentar la hipótesis de Levin más que iluminar la posición de Lukács. Levin no advierte el valor de “lo verdadero” en la filosofía temprana de Lukács e insiste en la pertinencia de su cambio de la siguiente manera: “This extremely symptomatic elimination of “possibility” and the substitution *ex nihilo* of “true” in its tead foreshadows the tendency in Lukács' later work on film to repress the exploratory dimension of the medium in favor of its documentary capacities” (LEVIN, 1987, p. 42, nota 18).

Como se ha indicado en líneas anteriores, la concepción dualista del mundo, que fundaba oposiciones como *existencia vs. esencia*, *vida vs. espíritu*, etc., apartaba “la así llamada ‘vida’” fuera del ámbito de lo verdadero. Esto basta para comprender que la aparición del término “verdadero” no es *ex nihilo* ni mucho menos una sustitución. Más adelante en este trabajo veremos que la afirmación en perspectiva sobre la obra madura de Lukács –“la sustitución prefigura la tendencia”– carece de sentido no solo a raíz del cambio total, ocurrido en la filosofía madura del pensador húngaro, en la forma de pensar lo “verdadero”, sino también porque nunca Lukács abogó por una estética sostenida en reproducciones documentales (esto incluye el cine) sino que, por el contrario, continuamente criticó a

⁶“Real” tampoco es fiel al original alemán, que utiliza la palabra “echt” (auténtico, genuino).

aquellos que sí proponían dicha posición.⁷ Si bien es verdad que las “Reflexiones...” se orientan hacia una estética celebratoria del cine en virtud de su acercamiento a la vida y que esto, de alguna manera, obra contra la visión trágica, adialéctica, de la estética temprana de Lukács, difícilmente podría extraerse del ensayo el esbozo de una especificidad dialéctica del cine simplemente porque esta se basa en una visión no dialéctica de la vida. Esto se debe a que dicha especificidad solo es posible si se mantiene el carácter *irreal* de la vida contrapuesto al carácter *real* de una configuración artística fundada en concepciones idealistas *ex nihilo* (es decir que desconocen el sustrato material de dicha configuración). Más que un punto culminante en la teorización lukácsiana sobre el cine, las “Reflexiones...” expresan los problemas de su concepción estética dualista, no dialéctica y se orientan, en perspectiva, hacia una genuina reformulación de la cuestión cinematográfica.

“La así llamada ‘vida’”

Desde las “Reflexiones...” hasta los siguientes escritos lukácsianos sobre el cine transcurrieron más de 45 años. En ese período surgieron cambios técnicos importantísimos en el cine (el color, la sonoridad) y cambios en la forma de su producción: el cine creció enormemente en manos de la economía de mercado y se afianzó su papel determinante en la industria del entretenimiento. Paralelamente, ocurrieron profundos cambios en el desarrollo teórico de Lukács. El más importante de ellos es, sin lugar a dudas, su afiliación al Partido comunista y su desempeño como teórico del marxismo. Dado que el argumento sostenido en los párrafos anteriores tiene su centro en el rechazo de la vida por parte de la filosofía neokantiana (que había decretado la supresión de la *cosa en sí*), se intentará en lo que sigue dar cuenta de los cambios teóricos de Lukács en relación con sus ideas sobre “la así llamada 'vida'”.

Como es de esperar, una filosofía que rechazara la materialidad de la vida por considerarla falsa y se refugiara en la expresión estética del espíritu se encontraba en oposición fundamental con el punto de partida de la gnoseología marxista. Se ha recordado que para esta, son las relaciones materiales entre las personas y el mundo, en circunstancias materiales concretas, de las que brotan todas las representaciones que las personas tienen de sí mismas y del mundo, más allá de que dichas representaciones adquieran autonomía y tengan una incidencia muy importante en la historia. En otras palabras: de la tierra al cielo y no del cielo a la tierra. Si bien Lukács se afilió al Partido Comunista húngaro apenas después de su

⁷Véase por ejemplo la polémica sostenida en torno a la novela-reportaje a principios de los años 30 en Alemania, en la que Lukács contribuyó con cuatro artículos en la revista *Die Linkskurve*: “Las novelas de Willi Bredel” (1931), “¿Tendencia o bipartidismo?” (1932), “¿Reportaje o configuración?” (1932), “De la necesidad, una virtud” (1932). En “¿Reportaje o configuración?”, Lukács explica el papel central que tiene la configuración estética por parte del artista en la composición de una obra de arte. De esta manera se opone a la fiel documentación de detalles porque “Resulta por completo indiferente, si los rasgos individuales habían aparecido en la realidad empírica en la misma combinación, la probabilidad parece incluso estar opuesta [...] a que en la realidad empírica puedan ocurrir combinaciones de rasgos individuales de tal manera que mostrasen rasgos continuos, que dejasen ver con claridad la feliz unión de lo esencial, las fuerzas impulsoras, y que a la vez fuesen sensibles y concretos” (LUKÁCS, 2002, p. 211). Sumamente relevante es la afinidad intelectual con la crítica a la novela-reportaje que lleva a cabo Siegfried Kracauer en *Los empleados* (1929), autor al que Levin dedicó numerosos análisis y traducciones. En un conocido artículo de 1934, “Arte y verdad objetiva”, Lukács dice: “Toda obra crea un 'mundo propio'. Las personas, las situaciones, el curso de la acción, etcétera, poseen una cualidad particular que no les es común con otra obra de arte alguna y es absolutamente distinta de la vida cotidiana.” (LUKÁCS, 1966, p. 21). La negativa tajante, por parte de Lukács, a asignar valor estético a toda reproducción “fotográfica” de la realidad es un *leitmotiv* de toda su obra y aparece, como se verá a continuación, muy claramente en su *Estética*.

constitución a finales de 1918 y desempeñó cargos centrales en la República de los Consejos el año siguiente (fue comisario adjunto de Instrucción Pública y comisario de la Quinta División Roja), el peso de sus concepciones idealistas se hizo notar hasta comienzos de los años 40, en especial en torno a sus ideas sobre la realidad inmediatamente dada.⁸ Naturalmente, no se trata de la misma negación total de la vida como se halla, por ejemplo, en *El alma y las formas*, de 1911. En sus primeras etapas marxistas, Lukács apostó al sentido en la vida pero *siempre y cuando* esta, tal como es en el presente capitalista, fuera totalmente destruida. Desde una perspectiva izquierdista, voluntarista, el joven marxista húngaro sostenía que la tarea del accionar político consistía en manipular el orden real sin ningún reparo en los medios, sin ninguna solidaridad con el estado de las cosas, con el fin de instaurar sobre la tierra un nuevo orden. La realidad dada le interesaba al joven Lukács en la medida en que dentro de ella se encontraran las fuerzas cuyo conocimiento, cuya transformación práctica con arreglo a fines preestablecidos posibilitara la transformación de la realidad dada en el objeto último. “La teoría marxista de la lucha de clases,” escribe en su primer trabajo marxista, el artículo “Táctica y ética”, “que a este respecto sigue escrupulosamente la obra conceptual hegeliana, convierte el objeto trascendente en inmanente” (LUKÁCS, 2005, p. 29). La “conversión” de ese objeto, su concreción como nueva realidad dada opuesta a la presente realidad dada, es resultado de un accionar político sobre la vida que no solo impone un criterio de acción que se cree ajeno a ella, sino que también, consecuentemente, implementa una ética terrorista del accionar político. El conocimiento y la evaluación de las circunstancias vitales dadas es, de acuerdo con esta forma de pensar, “el *presupuesto* y no el *criterio* del proceder correcto”. El parámetro de acción consiste en entender de qué manera tal o cual proceder servirá para la realización de un fin último – se trata, en última instancia, de un parámetro teleológico – y, dado que ni la constitución material ni las representaciones ideológicas de la realidad dada ofrecen lineamientos éticos,⁹ el accionar político revolucionario, con la mirada puesta en un fin trascendente, se vuelve terrorista. El terrorismo, que Lukács define no solo como el violentamiento del orden inmanente mediante un sistema ético trascendente sino también como el sacrificio “del yo inferior en el altar de las ideas más elevadas” (LUKÁCS, 2005, p. 33), reproduce en el interior de su concepto la misma filosofía dualista que movía al neokantismo y la celebración de posibilidad que fundaba las “Ideas para una estética del cine”. La supresión del individuo “inferior” – de su materialidad, de su ser vivo – en aras de un ideal “elevado” que se ha abstraído de su substrato material concreto no se aleja ni de la disciplina que llevó a Gustav von Aschenbach a la muerte -en rigor, a un deseo obsesivo por la hediondez y la podredumbre que resultó en la muerte por cólera-, ni del trágico rechazo del requerimiento amoroso de Irma Seidler -una imbecilidad de Lukács que redundó en el suicidio de su amada- ni de la muerte de Emil Lask (ver nota 3).¹⁰ Además, dado que el terrorismo se sostiene en una convicción voluntarista y

⁸Para el concepto de cotidianidad, véanse los artículos de Werner Jung (JUNG, 2007) y Nicolas Tertulian (TERTULIAN, 2007). Este trabajo se apoya en sus contribuciones.

⁹“Esto significa, concretamente, que toda solidaridad con el orden social vigente encubre posibilidades de un peligro semejante” (LUKÁCS, 2005, p. 30).

¹⁰Evidentemente, aquellas disposiciones se encontraban, en su ensalzamiento de la muerte, al servicio del orden burgués en cuanto rechazaban por completo cualquier tipo de intervención, mientras que la propuesta terrorista se sitúa como arma de la acción política para tornar “la así llamada ‘vida’” auténtica, para volverla *vida* al servicio de la humanidad. Ambas conductas son, sin embargo, variantes posibles de una misma cosmovisión.

una ética que desconoce el valor real de la vida, todo se vuelve posible.¹¹ Como rezan los catequistas de *Nike: Just do it, impossible is nothing*.

“Táctica y ética” es tal vez el más idealista de los trabajos marxistas de Lukács. Sin embargo, su rechazo a la inmediatez dada de la vida persiste en todos sus escritos durante la décadas de 1920 y de 1930.¹² Es en un escrito recién publicado por primera vez en 1940 en el que puede leerse un cambio rotundo en su forma de concebir la realidad. *Was ist das Neue in der Kunst?* [¿Qué es lo nuevo en el arte?] propone un giro en el criterio de análisis de la obra de arte y da cuenta de un cambio profundo en la concepción histórica de Lukács: la realidad no importa ya en función de un proceso teleológico que arbitre sobre la relevancia de las cosas. Por ende, el valor de una obra de arte no depende ya de la conciencia que tenga de dicho proceso. Por el contrario, el arte aparece en este trabajo, que preanuncia todo el desarrollo posterior de la filosofía madura de Lukács, como una praxis humana que le reintegra su apariencia fenoménica a las cosas, volatilizadas por las teorizaciones teleológicas de los procesos históricos y pasadas por alto en la familiaridad de la praxis cotidiana.

El arte salva, resguarda el carácter apariencial inmediato de los fenómenos; el arte no rebasa, inmediatamente, la inmediatez del mundo fenoménico; más aún: su supremo empeño es reconducirnos siempre a esa inmediatez, los fenómenos inmediatos de la vida, según se manifiestan y han de ser presentados ante nosotros (“Was ist das Neue in der Kunst?”, cit. en: JUNG, 2007, p. 93).

El giro materialista de Lukács, que se impone claramente en su *Estética* (1963), constituye la base de su *Ontología* y funda todo el intento de refundación de la teoría marxista como contrapropuesta a la burocratización estaliniana en *El hombre y la democracia* (1968), consiste en una revalorización de la vida cotidiana como piedra fundamental de toda consideración. Como indica Nicolas Tertulian, esta revalorización de la vida se encuentra articulada con la condena a dos concepciones históricas que, de acuerdo con el pensamiento tardío de Lukács, deformaban el materialismo de Marx y llevaban, por igual, a una negación del ser-así de la inmediatez (TERTULIAN, 2007, p. 107ss.). Por un lado, el determinismo unívoco que, con Bernstein y Kautski, absolutizaba el poder del factor económico y le restaba importancia a las otras esferas de la vida social. Lukács fue siempre un apasionado crítico de las concepciones deterministas dentro del marxismo, a las que les imputaba una interpretación cosificada de las relaciones humanas en la medida que olvidaban al hombre en el quehacer histórico. Pero, como ya se ha explicado, las críticas del joven Lukács redundaban en una teleología voluntarista que ahora, en la etapa madura, constituye el otro blanco de su

¹¹No solo sus escritos de esta época dan cuenta de la voluntad de Lukács de cambiar totalmente la realidad dada mediante la imposición apriorística de ideales. Durante su cargo como ministro de Instrucción Pública en la República de los Consejos, el joven terrorista húngaro llevó a cabo políticas educativas que se encontraban muy por encima de la posibilidad histórica de ser aceptadas por el proletariado húngaro. Por ejemplo, Lukács no solo propició funciones de obras de Gogol, Ibsen, Calderón, Lessing y Shaw para las masas, sino que también lanzó un programa revolucionario de educación sexual que buscaba dar muerte a los fundamentos sexuales de la sociedad de mercado. Para una detallada información sobre este período, véase Löwy (1979, pp. 145-167).

¹²Este no es el lugar para detenerse sobre este aspecto. Werner Jung analiza detalladamente esta “herencia idealista no superada” en *Historia y conciencia de clase* (JUNG, 2007, 91). Véase, a modo de ejemplos, la primera versión del artículo “¿Qué es marxismo ortodoxo?”, en el que el rechazo a la realidad dada es patente: “Cuando los marxistas vulgares se dispongan a enumerar los ‘hechos’ que contradicen [el proceso histórico definido por Marx], el marxista ortodoxo [...] responderá, con Fichte: ‘Tanto peor para los hechos’” (LUKÁCS, 2005b, p. 47). Véanse también las citas en la nota 8 para comprender en qué medida Lukács todavía tenía cierto recelo con respecto a la realidad cotidiana en los años 30.

crítica. Las concepciones teleológicas de la historia desprecian la integridad inmediata de las cosas al igual que el determinismo, porque valoran los hechos de acuerdo a fines ajenos a la realidad.

La nueva concepción lukácsiana ilumina la relación entre arte y utopía. En su *Estética*, el filósofo húngaro afirma la contradictoria unidad de lo utópico y no utópico en toda obra de arte “auténtica”: ella no es utópica en la medida en que solo puede reflejar lo existente. Lo que todavía no es solo aparece en la obra de arte en la medida en que ya esté presente en el ser mismo, como preparación, como ansias y deseos, como recusación de lo circundante, etc. Pero toda obra de arte “auténtica” es a la vez utópica en relación con el empírico ser-así de la realidad en la medida en que ofrece una *refiguración* de lo dado en términos de *su propia* completitud:

Al levantar todo esfuerzo humano, todo sentimiento, toda relación con la sociedad y la naturaleza a la completitud inmanente a todo ello, a su completitud más profundamente propia, pero sin afectar a su realidad y hasta desplegando esta, la obra de arte ofrece en la refiguración de la realidad un modelo al hombre. La consumación tan infrecuentemente alcanzada en la vida, en la práctica ética, aparece en el arte como existencia “natural” de los hombres. Pero no una consumación en sentido abstracto general, sino como la propia *hic et nunc* del hombre llevado en cada caso a representación, como la concreta consumación del hombre en su concreto entorno, o esa, como consumación de su particularidad (LUKÁCS, 1982, III, p. 245).¹³

El valor utópico de la obra arte, entonces, se encuentra orientado a la completitud de la vida inmediata, la “propia *hic et nunc* del hombre”, en tanto vida inmediata y no como superación de ella. Su fuerza reside en poder restituírle una completitud que le pertenece en tanto es “profundamente propia” pero que en la experiencia cotidiana raramente puede ser alcanzada.¹⁴

Es precisamente frente a la noción de cotidianidad que el cine adquiere una particularidad importantísima para el análisis de Lukács, dado que este puede, mejor que ningún otro lenguaje estético, reflejar la vida tal como se le presenta al hombre en su entorno cotidiano sin por eso caer en prácticas del naturalismo, en una mera fotocopia (cf. LUKÁCS,

¹³La joven Ágnes Heller escribe en 1970: “En la medida en que –como marxistas revolucionarios– nos hemos propuesto como objetivo la realización de una sociedad no alienada, no es la abolición de la vida cotidiana la que tenemos que formular conceptualmente, sino la creación de una vida cotidiana no alienada. [...] [E]ntre nuestros objetivos ha de estar también el de su realización tentativa en el marco de las circunstancias dadas” (HELLER, 1982, p. 18). En sus formulaciones teóricas de juventud, la discípula de Lukács previene contra la adquisición de ideales abstractos como criterios del proceder ético. Si bien el pasaje citado de la *Estética* de Lukács no trata directamente sobre este tema, su aclaración de que la consumación en la obra de arte no se da en “el sentido abstracto general” puede ser comprendido en esta luz. Heller continúa en el trabajo citado: “Seguir masivamente la suerte del “Che” [Guevara] es cosa tan imposible como para los cristianos podría serlo, en fin, reproducir paso a paso el destino de Cristo. El dominio absoluto de un ideal mítico comporta el peligro real de que precisamente quienes solo aceptan ese ideal y nada más tiendan al fin a vivir según la mera *apariencia exterior* de este modelo inalcanzable” (1982, p. 21).

¹⁴Como señala Tertulian, Lukács se acerca a la posición de Nicolai Hartmann, a quien cita repetidamente en su *Estética* y con quien comparte una crítica feroz a la volatilización de la heterogeneidad y diversidad por parte de los sistemas teleológicos. En la introducción a su libro *Möglichkeit und Wirklichkeit*, Hartmann imputa a la filosofía hegeliana el pasar por alto todo aquello que no concordara con su visión teleológica de la historia –exactamente lo que proponía Lukács en sus trabajos marxistas tempranos–: “la gran masa de hombres, de sucesos, de destinos privados permanece como algo irreal y se suma a la pila de los escombros de la historia” (cit. en TERTULIAN, 2007, p. 107).

1982, I, p. 36). Es debido a su conexión única con la cotidianidad que el cine presenta diferencias esenciales con respecto a otras formas estéticas (la épica, el drama, la poesía) y también la razón de sus limitaciones y potencialidades. La relevancia del arte cinematográfico en las teorizaciones correspondientes a la etapa madura de Lukács se dirige, como en las “Ideas...”, hacia la “así llamada ‘vida’”. Esta vez, sin embargo, el análisis se halla desprovisto de concepciones idealistas: el cine no acerca la vida hacia lo fantástico, lo maravilloso –la gran “perspicacia” de Lukács, según el entender de Levin–, sino que la acerca hacia ella misma, salvada. En palabras de Georges Didi-Huberman, “la ‘redención’ no concierne para nada al ‘fin de los tiempos’, sino a cada instante de nuestro presente abierto” (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 249).

La importancia del cine en la salvación de la vida cotidiana

Aquella doble instancia de fidelidad y posibilidad, que fundaba la especificidad del cine en 1913, se encuentra reconfigurada en la *Estética* de 1963. Así, para esta, el film como obra estética resulta de un doble proceso mimético. Por un lado, una mimesis desantropomorfizadora que involucra la reproducción mecánica, fotográfica, de la realidad. Por el otro, un trabajo posterior con los materiales producidos que tienda a su configuración estética. Y si bien el resultado final logra un reflejo unitario y simple de la realidad, que borra todas las huellas de su génesis doble, permanece en el film una peculiaridad proveniente del momento fotográfico: la impresión de la autenticidad de la realidad reflejada en el film. He aquí la especificidad del lenguaje cinematográfico, el efecto de realidad que le concede su mimesis primera. Lukács insiste en no confundir este efecto de realidad, producto de la técnica fotográfica sumada al movimiento de los fotogramas, con la realidad misma. Se trata de un efecto de autenticidad fundado en la naturaleza de la técnica fotográfica, que refigura la realidad de un modo mecánicamente fiel y por lo tanto desantropomorfizador.¹⁵ Los procedimientos estéticos de la mimesis segunda ordenan y organizan el material de la refiguración fotográfica de modo tal que entren en nuevas conexiones, sin suprimir su efecto de autenticidad. A raíz de que Lukács se detiene en la base fotográfica del cine porque de ella deriva la especificidad que el arte en cuestión tiene con respecto a las otras esferas artísticas, Levin considera que el filósofo húngaro ha puesto el cine al servicio de un realismo normativo:

In 1963, although these two moments are still evident in Lukács’ reference to the “double mimesis” of cinema, this dialectic has been abandoned and instead one of its aspects, that of photographic indexicality or *film*, has been privileged. In other words, if in 1913 Lukács explored the rhetoric of the empirical in the service of the fantastic, in 1963 the concern is with the rhetoric of the empirical in the service of the “realistic”. As a result, it will be argued, Lukács’ dialectical mode of cinema’s rhetorical specificity is replaced by an increasingly normative

¹⁵Es importante resaltar que el carácter desantropomorfizador de la primera mimesis tiene que ver con dos hechos. En primer término, que una máquina reproduce un segmento de la realidad *en parte* independientemente de quién presiona el obturador. A eso se refiere Lukács cuando escribe “mecánicamente fiel”. En segundo término, el hecho de que la forma en que se perciban esas imágenes sea en función de su carácter “objetivo”, desantropomorfizador. Levin cree, por el contrario, que con “desantropomorfizador” Lukács se refiere al carácter *irreal* de la fotografía: su bidimensionalidad, su suspensión, su silencio (1987, p. 49). Este equívoco, que indica cuán pobre considera Levin el concepto de reflejo en Lukács, es la fuente de toda su crítica y juega un rol central en muchas imputaciones prejuiciosas de la crítica a la obra del filósofo húngaro.

position on cinema's "realist" imperative (LEVIN, 1987, p. 47s).

La insistencia de Lukács en el registro fotográfico está relacionada con un efecto de autenticidad (no lo auténtico) que se encuentra en la base de cómo el cine "salva" la cotidianidad sin por ello negar su carácter de cotidianidad. La "retórica de lo empírico", bajo lo cual Levin concibe la "fidelidad" de 1913 o el efecto de autenticidad de 1963, se ponía en las "Reflexiones..." al servicio de un "fantástico", un *impossible is nothing* que, como se ha explicado, se creía completamente ajeno al registro empírico y se fundaba en la negación de la materialidad. El trabajo de 1963, por el contrario, se caracteriza específicamente por no poner la realidad al servicio de nada. De hecho, intenta definir la manera en que el cine, como arte auténtico, "salva" la cotidianidad en la medida en que le presente al hombre un modelo en el cual dicha cotidianidad se pone al servicio de sí misma.

El efecto de autenticidad posibilita en el film una relación con la cotidianidad que no sucede en las otras artes, puesto que en este la realidad reflejada aparece con el mismo nivel de realidad que el sujeto.

En la aproximación del film proyectado a las apercepciones visuales de la vida cotidiana el acento recae precisamente sobre esa autenticidad. Pues lo que experimentamos realmente en la cotidianeidad es lo real sin más, o sea, algo [...] que se nos enfrenta siempre como realidad de un modo completamente independiente de nuestras ideas, nuestras emociones, nuestros esfuerzos, etc. (LUKÁCS, 1982, IV, p. 188).

Esta aproximación del film a la vida se halla reforzada por su movimiento, el hecho de que el cine sea el único arte en que van categorialmente juntos la visualidad y el decurso real del tiempo. La diferencia con las artes plásticas aquí es ilustrativa: mientras que en estas el artista debe condensar el aspecto temporal de la cotidianeidad en un momento único, generando una instancia estática con una alta indeterminación objetiva, el film reproduce la sensación de presente de la cotidianeidad, en el que todo momento es un momento presente de transición entre lo pasado y lo futuro.¹⁶

Las consecuencias de esta particularidad son muy significativas. Para empezar, Lukács encuentra en ella un fundamento de diferenciación entre el cine y las demás artes en la medida que este no puede lidiar con temas de alta espiritualidad.¹⁷ En las otras artes, el efecto de autenticidad es producto de una lograda configuración estética cuya perspectiva es antropomorfizadora, lo que da lugar a un quiebre cualitativo entre la experiencia cotidiana y lo reflejado en las obras porque, entre otros motivos, la refiguración antropomorfizadora de la realidad quita el carácter independiente de lo real cotidiano y lo reconfigura de tal modo que este se encuentre como objetivación del sujeto. Así, se da lugar en las otras artes una alta

¹⁶ El efecto extraño que producen algunas escenas de películas que la industria cinematográfica ha producido a partir de historietas (*Max Payne*, *Sin City*, etc.) puede ser entendido a partir de la condensación propia de la temporalidad en cada viñeta que se encuentra mantenida en el decurso extensivo del tiempo en la película. La impresión de "exageración" – todo parece exagerado en estas películas – resulta de la presencia de un lenguaje propio de un medio que no es el presente.

¹⁷ Dado que no tienen fundamento textual en la obra de Lukács, las imputaciones de Levin y Aitken sobre una supuesta inferioridad del cine con respecto a otras artes porque aquél no puede representar cuestiones intelectuales, no merecen ser contradichas. Así tampoco "el pesimismo" que Levin cree ver en Lukács sobre la posibilidad de que el cine genere grandes obras de arte auténticas. Basta solo con leer el capítulo de 1963 para comprender que su autor celebraba la potencialidad del cine como generador de grandes obras de arte.

presencia de la indeterminación objetiva. En el cine, por el contrario, la aproximación a la vida gracias a la autenticidad fotográfica y la representación análoga del tiempo no puede soportar una representación con alta indeterminación objetiva, que va de mano con el carácter altamente subjetivo del drama y la épica, por ejemplo. Se trata de una autenticidad de la existencia cósmica de sus objetos.

En segundo lugar, el efecto de autenticidad desantropomorfizadora permite el reflejo de la multiplicidad de la empiria, la multiplicidad sin límites de la vida. En el cine, “la interrelación del hombre con el mundo no se conforma desde el hombre como centro, sino según suele aparecer realmente el mundo, tal como lo percibe el hombre de la cotidianidad, como interrelación de diversos factores de igual realidad” (LUKÁCS, 1982, IV, p. 185).

Este modo de representación apariencial que el cine lleva a cabo acercaría sus productos a una especie de naturalismo que en otros campos es antiartístico. Recordemos que la definición filosófica de naturalismo es, para Lukács, la desaparición de la esencia apariencial del mundo tras una refiguración fijada en su pura inmediatez. Sin embargo, Lukács sostiene que el segundo proceso mimético del cine permite reconfigurar esta autenticidad, sin negarla, de manera tal que la inmediatez de la vida cotidiana pueda ser abordada desde nuevas y diversas conexiones. La elasticidad del medio homogéneo fílmico puede hacer sensible una cotidianidad llena de poesía sin que la riqueza detallística de la vida cotidiana tenga que caer en naturalismo, y, por otra parte, consigue rebasar esa realidad cotidiana inmediatamente dada (Lukács, 1982, IV, p. 191).

Cine y manipulación

En tercer lugar, Lukács celebra que esta potencialidad casi inagotable del cine que resulta de su proximidad con la multiplicidad siempre abierta de la vida sea una de las razones por las cuales el cine puede ser un arte popular auténtico. Porque se encuentra próximo a la vida, el cine puede convertirse en expresión comprensible para las masas de sentimientos populares profundos y generales. No es gratuito, sin embargo, que Lukács llame la atención sobre el rol decisivo del cine en la manipulación ideológica de las masas. Sobre este tema, habría que mencionar dos elementos significativos. Como forma artística nacida totalmente del seno del capitalismo, los medios de producción cinematográfica se encuentran articulados completamente en la lógica del capital. Lukács denuncia una capitulación casi total de la práctica estética cinematográfica a los intereses capitalistas relacionados con el desarrollo de una técnica que le llega, en lo más de los casos, completamente de afuera. Como bien indica Levin, este problema llama la atención de Lukács en cada una de sus referencias al cine a partir de finales de la década del 50. El filósofo húngaro denuncia, una y otra vez, la ceguera de la teoría cinematográfica al confundir aspectos netamente técnicos y considerarlos desde una perspectiva estética.¹⁸ Levin sostiene que esta insistencia denota, por una parte, un resquicio “idealista”, “paleo-marxista” en Lukács en la medida en que desconoce la real injerencia de los avances técnicos en el desarrollo del concepto de arte. Por otra parte, el académico de Princeton ve en este “rechazo” a considerar los problemas técnicos un

¹⁸En el prólogo al libro de G. Aristarco, Lukács insiste sobre esta injerencia del desarrollo de la técnica en el cine. En esta introducción, de 1965, el pensador húngaro sostiene que esta particularidad tiene como consecuencia que tanta atención crítica sobre el cine gire en torno a innovaciones técnicas, mientras que las preguntas sobre el estatuto estético de tal o cual obra sean dejadas de lado. También en este prólogo Lukács escribe que en el cine, al estar este más que ningún otro arte “en manos de grandes potencias capitalistas”, se advierte con mayor pregnancia el dominio de la manipulación.

determinismo miope que jerarquiza el contenido sobre la forma. Sin embargo, Lukács parece estar refiriéndose a un aspecto diferente de la crítica cinematográfica. Al advertir en contra de la absolutización del avance técnico como criterio de crítica, el filósofo húngaro está simplemente obrando contra la fetichización de la tecnología: que una película pueda, gracias a los avances tecnológicos más prominentes, desplegar efectos nunca antes siquiera imaginados, no significa de por sí que se trate de una buena película, de una auténtica obra de arte. Se torna evidente, entonces, por qué la antigua formulación lukácsiana sobre el cine, aquella que entronaba la posibilidad como categoría no contraria a la realidad, se vuelve sumamente peligrosa porque en el cine de entretenimiento, en el cine pregnado de ideología, todo es posible.¹⁹ Con la excepción de ciertos “islotos no capitalistas”, el cine está sumido al predominio de una configuración que solo superficialmente puede ser tenida como estética pero que en realidad apela a lo meramente agradable. Esto nos lleva al segundo elemento, que resulta de la relación entre los dos procesos miméticos que están en juego en el cine. La configuración estética del segundo momento está vinculada con lo que Lukács llama “unidad tonal”. La “unidad tonal” da cuenta de un ordenamiento antropomorfizador en el cual los objetos reflejados, que mediante el reflejo mecánicamente fiel de la fotografía, habían adquirido una realidad cósmica similar a aquella que tienen en la cotidianidad, reciben una carga subjetiva que permite, como hemos visto, la creación de la obra estética. Sin embargo, Lukács hace hincapié en que este doble movimiento de opuestos (el desantropomorfizador de la primera mimesis y el antropomorfizador de la segunda) es responsable de la alta carga ideológica que tienen las películas. La “unidad tonal”, que evoca la forma en que los objetos reflejados deben ser comprendidos subjetivamente, se encuentra en el cine en una relación compleja y profunda con el efecto de realidad, de manera tal que formas ideológicas del pensamiento burgués puedan ser percibidas en una película como emanaciones naturales de los objetos representados.

La autenticidad de la reproducción [...] da a la ideología representada en el film un matiz particular: las piezas de realidad, agrupadas tonalmente y organizadas entre ellas, parecen producir la ideología a partir de las cosas mismas, de la realidad misma, y le dan así una fuerza de convicción inmediata que obra, inconscientemente muchas veces por rodeos emocionales (Lukács, 1982, IV, p. 201).

¹⁹Para comprender mejor el fetiche de la tecnología, se puede citar un fragmento del *Exposé* de 1935 de Walter Benjamin, el resumen de su planeada obra sobre los pasajes parisinos. En referencia a las exposiciones universales, Benjamin escribe: “Las exposiciones universales son los lugares de peregrinación hacia el fetiche llamado mercancía. ‘Europa se ha desplazado para ver mercancías’, dice Taine en 1855. A las exposiciones universales les preceden las exposiciones nacionales de la industria, celebrándose la primera en 1798, en el Campo de Marte. Surge esta del deseo de “entretener a las clases trabajadoras y se convierte para ellas en una fiesta de emancipación”. Los trabajadores, como clientes, están en primer plano. El marco de la industria de recreo aún no se ha constituido. La fiesta popular lo establece. [...] Los samsimonianos, que proyectan industrializar todo el planeta, abrazan la idea de las exposiciones universales. [...] Las exposiciones universales ensalzan el valor de cambio de las mercancías. Crean un marco en el que su valor de uso retrocede, inauguran una fantasmagoría en la que penetra el hombre para hacerse distraer. La industria de recreo se lo facilita aupándole a la cima de la mercancía. El se deja llevar por sus manipulaciones al gozar de su alienación respecto de sí mismo y de los demás. La entronización de la mercancía y la brillante diversión que la rodea es el tema secreto del arte de Grandville” (BENJAMIN, 2004, p. 41s.). El ensalzamiento del avance de la tecnología, el objeto de las exposiciones universales, encuentra un paralelo en la industria cinematográfica en la medida en que es la pomposidad del efecto, su cegador brillo, el que divierte a la crítica, contra la cual advierte Lukács, de las relaciones subjetivas que se encuentran en toda manifestación social.

Dos años después de la publicación de la *Estética*, Lukács denuncia en la introducción al libro de Aristarco aquellas teorizaciones sobre el cine que caen presas de este aspecto fecundo para la manipulación. Lukács advierte el recurrente interés de la crítica por cuestiones técnicas a la hora de evaluar una película, dejando de lado preguntas que hacen al valor estético de tal o cual obra. Por eso, concluye:

La superación del tecnicismo y en la praxis del cine, la demostración de que detrás de cada cuestión en apariencia meramente formal hay graves e ingentes problemas de la vida humana que influyen a través del medio de la configuración artística [...], ésa es la tarea central del crítico cinematográfico que hoy quiera merecer ese nombre (Lukács, 2005, p. 111)

Afinidades

Si bien es verdad que Lukács dio pie a concepciones normativas, deterministas de la creación estética en escritos de los años treinta, signados por la urgencia de la resignificación cultural de símbolos apropiados por el fascismo,²⁰ difícilmente puede extraerse una concepción estética normativa de sus trabajos sobre cine. Que la crítica haya leído sus desarrollos teóricos sobre el arte cinematográfico bajo este signo, no puede fundamentarse desde un análisis textual de sus trabajos, sino a partir de un preconceito sobre la obra del filósofo húngaro que trágicamente ha desvirtuado, de una manera totalmente apriorística, su verdadera integridad. Curiosamente, aquello que críticos como Ian Aitken o Thomas Levin le imputan a Lukács, su normativismo, es lo que en definitiva imponen sobre Lukács. Que la teoría cinematográfica de Lukács sufrió un olvido, un daño, totalmente arbitrario lo testimonia el hecho de que otra gran teoría sobre el cine, que presenta una afinidad profunda con la del filósofo húngaro, sea vista con buenos ojos y nunca pese sobre ella la condena de una “miopía normativa”. Se trata de *Theory of Film* de Siegfried Kracauer, cuyos paralelos con la *Estética* son tan evidentes como inexistentes son los trabajos críticos que reparen en la afinidad entre ambos.²¹ *Theory of Film*, publicado unos años antes que la *Estética*²² y planeado por Kracauer desde finales de los años treinta en su exilio francés,²³ propone un potencial

²⁰Para una explicación sobre las posibles causas de la *damnatio memoriae* que pesa sobre Lukács véase Vedda (2005) e Infranca (2005).

²¹Kracauer es un autor, como se ha mencionado, carísimo a Levin. Sobre las relaciones entre las obras de juventud de Lukács y Kracauer hay, hasta la fecha, solamente dos trabajos que se dediquen al tema de manera exclusiva. De ellos, solo uno se halla publicado (MACHADO, 2010, MÜLDER-BACH, inédito). Se encuentran varias referencias a dicha relación en los estudios sobre la etapa de Weimar de Kracauer, pero no hay casi ningún análisis sobre la etapa madura de ambos pensadores. Como se ha dicho (nota 2), Gábor Gángó (2010) es la única excepción.

²²En 1960. No hay ninguna referencia que indique que Lukács haya leído la obra, a pesar de que tenía presente (como lo indica en el capítulo *Film* de su *Estética*) el libro *De Caligari a Hitler*.

²³El proyecto de una teoría del cine debe mucho a las conversaciones que Kracauer y Benjamin mantuvieron en el exilio francés. Lo cierto es que Kracauer no siempre tuvo la misma concepción del cine y la fotografía. En 1927, por ejemplo, publica “Fotografía”, un artículo en el que identifica la difusión del reflejo fotográfico con el deseo alienado de suplir el transfondo subjetivo del mundo con relaciones “objetivas” cosificadas. El reflejo fotográfico, sostiene Kracauer en este trabajo, quiere desplazar al sujeto en la representación de la realidad, despojarlo de la experiencia, de la memoria y del sentido. En su lugar, le ofrece una imagen coherente cuyo contenido puede ser verificado (o decreta su verificabilidad), pero que no ofrece sentido porque en su creación no participó el hombre, sino una máquina (KRACAUER, 2008). Como se verá a continuación, la propuesta de Kracauer en 1960 es diametralmente opuesta. Carlo Ginzburg sostiene que la lectura que

realista en el cine que, como el realismo de la etapa madura de Lukács, no está al servicio de ninguna gran teoría teleológica de la historia sino, por el contrario, se ofrece al rescate de la realidad física cotidiana, invisibilizada por la ideología. Como Lukács, Kracauer sostiene que el lenguaje del cine es la autenticidad de la inmediatez fenoménica de la realidad cotidiana:

La razón verdaderamente decisiva del carácter esquivo de la realidad física es el hábito del pensamiento abstracto que hemos adquirido bajo el reinado de la ciencia y la tecnología [...] Al registrar y explorar la realidad física, el cine expone a la vista un mundo nunca visto antes, un mundo tan huidizo como la carta robada de Poe, que no se puede encontrar porque está al alcance de todo el mundo. No nos referimos aquí, por supuesto, a ninguna de esas ampliaciones del mundo cotidiano propias de la ciencia, sino a nuestro entorno físico más cotidiano (KRACAUER, 1996, pp. 375 y 367).

De acuerdo con Kracauer, el rescate de la realidad física se lleva a cabo en el cine gracias a la presencia material de la realidad registrada por la cámara. En las otras artes, el proceso de representación incluye la realidad física solo como materia prima; esto es, en el resultado autónomo final su integridad desaparece detrás de las intenciones del artista. Sin duda, afirma Kracauer, la materialidad de lo real está en la base de la imaginación creativa del artista, pero este termina moldeándola de acuerdo con las formas y conceptos que aquella sugiere en él. El cine, en cambio, es el único arte que gracias a su base fotográfica “exhibe” su materia prima (KRACAUER, 1996, p. 371). Si se recuerda la diferencia propuesta por la *Estética* de Lukács entre el cine y las demás artes, se advertirá una afinidad muy cercana entre ambos planteos. Kracauer habla aquí ni más ni menos que del reflejo desantropomorfizador en la primera mimesis, reflejo que, por más que el resultado final sea simple y unitario, impone siempre su efecto de autenticidad. Kracauer piensa la diferencia entre el cine –junto a la fotografía– y el resto de las artes en que el reflejo de estas es antropomorfizador: la realidad confluye en la obra de arte a través del sujeto y es así como en ella aparece. En el cine, en cambio, la realidad se le aparece al sujeto como esta se le aparece en su entorno cotidiano: como si ambos tuvieran el mismo nivel de realidad.

¿Qué es lo que muestra el cine, entonces? Al igual que Lukács, Kracauer argumenta que el cine vuelve sobre la cotidianidad de una manera que no había sido vista antes. En su integridad restituida, le presenta al sujeto cosas que habían sido veladas:

Al familiarizarnos con el mundo en que vivimos, el cine exhibe fenómenos cuya aparición en el banquillo de los acusados tiene consecuencias muy particulares. Nos enfrenta con las cosas que tememos. Y a menudo nos desafía a comparar los sucesos de la vida real con las ideas que comúnmente albergamos sobre ellos (KRACAUER, 1996, p. 373).

No es este el lugar para explorar a fondo las implicancias de esta afinidad, sus semejanzas y sus desacuerdos. El desarrollo teórico de Kracauer es tan profundo como el de Lukács: cada uno de ellos tiene detrás de sí un complejo teórico que solo en ciertos casos

Benjamin hizo de Proust (al cual tradujo en la década del 30) y de su concepción del conocimiento fotográfico en *La búsqueda* hizo cambiar la perspectiva de Kracauer (GINZBURG, 2010).

observa una comunidad de intereses y perspectivas el uno con el otro. El del cine parece ser uno de ellos, como de manera rudimentaria se ha fundamentado aquí. Que esta breve comparación sirva, de todos modos, al objeto de este trabajo, que consiste en rehabilitar la teoría lukacsiana del cine, en echar luz sobre sus fundamentos materialistas, en explicitar el modo en que se articula con la filosofía madura del filósofo y con la historia de su desarrollo teórico. En suma, en restituirle su valor al servicio de lo que ella misma es, dañada como se encuentra por preconcepciones ajenas a ella. A medida que avanzaba hacia el ocaso de su vida, Lukács insistía más y más en la necesidad de refundar la democracia socialista a partir del rescate de su base: el hombre común en su entorno cotidiano. Su marcado interés tardío en el cine, “arte auténtico de masas”, se encuentra fuertemente relacionado con su programa de democratización genuina: así como la completitud que muestra la obra de arte auténtica cinematográfica parte de la propia realidad en su apariencia cotidiana, la democracia auténtica se consumará no en un sentido abstracto y general, sino desde la propia *hic et nunc* del hombre común.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AITKEN, Ian. *European film theory and cinema: a critical introduction*. Bloomington, 2001.
- BÁRDOS, Judit. György Lukács y el arte fílmico. Sobre un capítulo de *La peculiaridad de lo estético*. *Kilómetro 111* 6, pp. 113-116, 2005.
- BENJAMIN, Walter. *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Buenos Aires: Paidós, 2004.
- GÁNGÓ, Gábor. Presencia de Siegfried Kracauer y Walter Benjamin en *La peculiaridad de lo estético*, de György Lukács. In: Machado, Carlos Eduardo et Miguel Vedda (eds.), *Siegfried Kracauer. Un pensador más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Gorla, 2010, pp. 133-148.
- GINZBURG, Carlo. Detalles, primeros planos, microanálisis. Notas marginales a un libro de Siegfried Kracauer”. In: ---, *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. Buenos Aires: Fondo de cultura económico, 2010, pp. 327-350.
- HELLER, Àgnes. La teoría marxista de la revolución y la revolución de la vida cotidiana. In: _____. *La revolución de la vida cotidiana*. Barcelona: Ediciones Península, 1982, pp. 7-27.
- INFRANCA, Antonino. Introducción. In: Vedda, Miguel, *La sugestión de lo concreto. Estudios sobre teoría literaria marxista*. Buenos Aires: Gorla, 2005, pp. 39-55.
- JUNG, Werner. Para una ontología de la vida cotidiana. La filosofía tardía de Georg Lukács. In: Infranca, Antonino et Miguel Vedda (comp.), *György Lukács. Ética, estética y ontología*. Buenos Aires: Colihue, 2005, pp. 85-102.
- KADARKAY, Arpad. *Georg Lukács*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1991.
- KRACAUER, Siegfried. *El ornamento de la masa I*. Madrid: Gedisa, 2008.
- _____. *Los empleados*. Madrid: Gedisa, 2009.
- _____. *Teoría del cine*. Buenos Aires: Paidós, 1996.
- LEVIN, Thomas. From Dialectical to Normative Specificity: Reading Lukács on Film. *New German Critique* 40 (Winter 1987), 1987, pp. 35-61.
- _____. Introduction. In: Kracauer, Siegfried, *The Mass Ornament*. Translated, edited and with an introduction by Thomas Levin. Cambridge: Harvard University Press, 2005.
- LÖWY, Michael. *Georg Lukács – From Romanticism to Bolshevism*. Londres: NLB, 1979.

- LUKÁCS, György. Arte y verdad objetiva. In: _____. *Problemas del realismo*. México: FCE, 1966, pp. 11-54.
- _____. El cine como lenguaje crítico [entrevista para *Filmkultura*]. *Nuevos Aires* 5 (Septiembre – octubre – noviembre 1971), 1971, pp. 41-46.
- _____. *Estética I. La particularidad de lo estético*. México: Grijalbo, 1982.
- _____. *Diario 1910-1911 y otros inéditos de juventud*. Barcelona: Nexos, 1985.
- _____. ¿Reportaje o configuración? Observaciones críticas con ocasión de la novela de Ottwalt. *Anàlisi* 28 (2002), 2002, pp. 205-221.
- _____. Arte cinematográfico y manipulación de la conciencia. *Kilómetro 111* 6 (2005), 2005, pp. 109-112.
- _____. Reflexiones sobre una estética del cine. In: _____. *Sociología de la literatura*. Barcelona: Península, 1989, pp. 71-76.
- _____. Táctica y ética. In: ---, *Táctica y ética. Escritos tempranos (1919-1929)*. Buenos Aires: El cielo por asalto, 2005, pp. 27-34.
- _____. ¿Qué es marxismo ortodoxo? In: _____. *Táctica y ética. Escritos tempranos (1919-1929)*. Buenos Aires: El cielo por asalto, 2005, pp. 41-47.
- MÜLDER-BACH, Inka. Siegfried Kracauer Antwort auf Lukács – Versuch einer Rekonstruktion. Mecnografiado inédito.
- SEL, Susana y Luis GASLOLI. A propósito de 'Reflexiones sobre una estética del cine' (1913). *Herramienta*, 2005.
- TERTULIAN, Nicolas. El pensamiento del último Lukács. In: Lukács, György, *Ética, estética y ontología*. Buenos Aires: Colihue, 2005.
- VEDDA, Miguel. György Lukács y la estética del film. *Kilómetro 111* 6, 2005, pp. 47-58.
- _____. Goethe: el falsificado por el fascismo y el auténtico. La presencia de Goethe en los escritos de Lukács del período berlinés. In: _____. *La sugestión de lo concreto. Estudios sobre teoría literaria marxista*. Buenos Aires: Gorla, 2006, pp. 183-194.

A POESIA NA MUDANÇA HISTÓRICA

POETRY IN HISTORICAL CHANGE

Hermenegildo Bastos*

RESUMO: A arte amplifica e intensifica a subjetividade humana, representando o mundo como a pátria desejada do homem. Ela não é só um comportamento muito peculiar, pois tem um papel central no conjunto das práticas do ser social. Por seu caráter desfetichizador, a arte é arte enquanto é luta pela liberdade. É nessa perspectiva, e apenas nela, que cabe pensar no ser político e transformador da obra de arte.

Palavras-chave: A atividade artística; papel desfetichizador da arte; poesia e história; Aristóteles; Lukács.

ABSTRACT: Art amplifies and intensifies human subjectivity, portraying the world as the motherland/fatherland desired by men. It is not only a very peculiar behavior, because it has a central role in the ensemble of practices of the social being. Due to its desfetishizing character, art is only art as long as it is fight for freedom. In this perspective, and only in it, can we think about the political and transforming being of the work of art.

Keywords: Artistic activity; art's desfetishizing role; poetry and history; Aristotle; Lukács.

* Universidade de Brasília (UnB), Brasília. Doutor pela Universidade de São Paulo. Professor titular de literatura brasileira aposentado do Departamento de Teoria Literária e Literatura da Universidade de Brasília. E-mail: hjbastos@unb.br

A força da literatura está em representar os destinos de seres humanos concretos e fazer o leitor perceber na representação do destino dos outros o seu próprio destino, realizando, assim, um processo, o da catarse, de síntese entre o individual e o universal, a aparência e a essência, o casual e o necessário. Na representação os limites históricos a que estão submetidos os personagens se mostram uma e outra vez, repetidamente, nas situações vividas. A repetição é sinal de uma situação extrema, às vezes fantasmagórica e maníaca. Os personagens se batem contra esses limites, mas não podem superá-los. O que o personagem, e também o leitor, pode perceber, quase nunca com nitidez, é que a superação desses limites só pode se dar em outras condições e que será, portanto, imprescindível mudar as condições atuais. A obra é capaz, assim, de orientar a práxis transformadora.

A obra literária representa os condicionamentos como limites estruturais do mundo representado - na história moderna, do capitalismo. Esses limites não surgiram do nada, não são sobrenaturais nem decorrentes de algum mecanismo maquinal e fatídico: foram postos pelos seres humanos, como tal também podem ser superados pelos homens. Quando se trata, então, de discutir o papel emancipador da arte, cabe questionar como esta ou aquela obra se posiciona frente a esses limites, à sua natureza.

A obra não representa os condicionamentos como algo externo a ela como se dependesse do artista - de uma opção sua - considera-os ou não. A arte faz parte do mundo que representa, de modo que os limites lhe são inerentes. Ela está na história, não da maneira como normalmente a sociologia da literatura estipula com base na noção de “meio”, ou seja, tomando os condicionamentos como simplesmente externos ou circunstanciais. A obra de arte traz a história em si. É disso que se fala quando se traz à cena a historicidade da literatura. (Voltaremos a isso quando trataremos das observações sobre a leitura que Lukács faz da contraposição aristotélica entre poesia e história).

Para efeitos de julgamento crítico sobre como a obra literária se posiciona frente aos limites impostos pelo condicionamento histórico à liberdade humana, convém, então, avaliar como esses limites, internalizados na obra, se manifestam na forma. Porque eles são o conteúdo dessa obra. Os limites estão no mundo objetivo, colocados em forma artística podem ser percebidos pelo leitor. O efeito catártico é, portanto, um efeito da forma.

Como limites postos pelos homens na sua evolução histórica, eles são inexoráveis ou podem ser superados? Esta é a questão. Mas é claro que a maneira de como cada obra de arte responderá a isso dependerá do seu momento histórico. É então impossível prescrever uma fórmula única. No texto dos anos 40 “Las contradicciones del progreso y la literatura”, Lukács diz, a propósito de Balzac, que “nenhuma contradição do capitalismo pode ser superada no interior dele”. Fala da impossibilidade de se trabalhar com ajuda de esquemas. Diz ainda, retomando uma formulação de Marx e Engels do *Manifesto Comunista*, que o fato de a “ameaça de futuro” triunfar sobre a “nostalgia do passado” depende da corrente social que impulsiona o escritor – não importa se consciente ou inconscientemente. (LUKÁCS, 2011)

Nada disso se dá como a proposição de uma tese e sim como configuração na narrativa de personagens em ação. O condicionamento e a possibilidade de sua superação estão nas situações concretas vividas por personagens concretos. O artista não se limita a contrapor uma ideologia a outra, ele “apenas” confronta, diz Lukács, “(...) o homem que supera a sua particularidade, que luta contra os seus estranhamentos, com outros homens, com a sua conduta de vida e sua ideologia.” (LUKÁCS, 2013, p. 774)

Para que isto assim aconteça, é preciso que entre as ações configuradas e as situações reais vividas pelos seres humanos haja uma relação intrínseca. De outra forma a mimese não seria mais do que uma sobreposição descabida. A mimese só se realiza porque as ações reais imitadas, ocorridas na vida cotidiana, têm também um caráter dramático. A dialética presente na narrativa literária rege também a vida cotidiana, como já dito quando falamos da historicidade da obra. A diferença está em que a obra literária, por força da forma artística, evidencia aquilo que na vida cotidiana, em decorrência do fetichismo da mercadoria, se sonega à nossa percepção.

No mundo da vida tão achatado do capitalismo tardio a arte não é (como jamais pôde ser na verdade) um mero refúgio para a agonia sofisticada ou não nem um reino elevado que esteja isento das mazelas do cotidiano rebaixado.

Mas os artistas estiveram sempre à frente dos estetas, porque não poderiam fazer a sua arte se não a entendessem como o que de fato é – vida. Já vimos que este saber não é necessariamente um saber consciente.

Em meio às contradições sociais, a atividade artística não tem como não estar posicionada. Na *Estética*, Lukács diz que a criação artística é ao mesmo tempo descobrimento do núcleo da vida e crítica da vida. A arte como crítica da vida é negação da degradação humana sob o capitalismo; enquanto descobrimento do núcleo da vida, é afirmação da humanidade do homem (LUKÁCS, 1972, p. 465). Sendo assim, a obra de arte conterá sempre uma tomada de posição que pode converter-se em uma tomada de partido, o que, entretanto, não deve ser confundido com essa ou aquela ideologia do autor, ou literatura de tendência.

A arte é uma ação, propriamente a ação poética, transformadora. Ninguém poderá terminar a leitura de um Manuel Bandeira ou um Graciliano Ramos sem perceber melhor a vida e o mundo, a não ser que também não tenha realmente começado a ler. Em Aristóteles, a ideia de catarse está ligada à de prazer estético: o leitor ou espectador encontrará prazer em perceber a inteligibilidade do que antes aparentava ser um caos, o sofrimento.

Porque o mundo narrado é um mundo de aflições? – perguntamos nós leitores, seguindo o narrador de *A hora da estrela*. A obra de arte responde a essa pergunta, é claro que não de forma científica, mas de modo a tornar visível, evidenciando as conexões subjacentes aos acontecimentos e situações. Não há n' *A hora da estrela* uma resposta unívoca aos sofrimentos dos personagens. O que há é a narrativa, situando o *pathos* no tempo, ordenando a fábula. A poesia no sentido aristotélico é esta operação.

Também não se deve tomar essas proposições como as de um mero racionalismo. As conexões entre os fenômenos não são racionais, mas poéticas, isto é, ordenadas no *mythos*.

Assim, por poesia não se deve entender um estado de texto, mas uma ação, especificamente a ação produtiva - *poiésis*. A ação do poeta (na tradição aristotélica que Lukács recuperou e que está na base da noção de realismo) é a de dar sentido a um conjunto de acontecimentos que, superando o caráter meramente episódico, compõem a unidade do mito. Fundamental aqui é que sem esta ação os acontecimentos ficariam privados de sentido. A poesia é, pois, uma ação de que não se pode prescindir, uma vez que sem ela os personagens, mas também nós leitores, ficaríamos todos reduzidos a joguetes do mero factual.

A contradição fundamental de toda obra de arte está em que ela é sempre parcial por seu conteúdo e sua forma, é sempre um recorte, uma seção da totalidade extensiva, conformada desde um ponto de vista “unilateral” de um concreto meio homogêneo, mas

trazendo consigo a pretensão de apresentar um “mundo”, uma totalidade consumada e cerrada. A superação dessa contradição está no caráter evocador das obras de arte, em seu despertar vivências do mundo, fenômeno no qual o trabalho formal se converte em portador da consciência do gênero humano.

Lukács formula o conceito de meio homogêneo numa linha que vem do Marx dos *Manuscritos econômico-filosóficos*, especificamente da concepção dos sentidos humanos como históricos. O meio homogêneo não é uma estrutura exclusiva do estético. Está presente na vida cotidiana do homem inteiro, mas ganha uma forma peculiar no reflexo estético, uma intensificação qualitativa. (LUKÁCS, 1972, p. 349)

O meio homogêneo é uma redução na orientação ao mundo externo, a concentração dessa orientação ao vivenciável por um só sentido ou, pelo menos, ao perceptível segundo um aspecto exatamente determinado. (LUKÁCS, 1972, p. 336)

A arte se afasta da imediatez da vida cotidiana, mas para melhor captá-la. Ela reduz o perceptível ao possível em cada meio homogêneo. A redução pode suscitar um reflexo da realidade superior aos que o homem inteiro da cotidianidade consegue ao dirigir-se à realidade com toda a superfície de sua receptividade.

O maior desafio para a estética marxista consiste em pensar as relações dialéticas entre a arte e vida cotidiana. Retirar a arte da cotidianidade, além de ser uma forma de aristocratismo, é ao mesmo tempo o gesto ideológico por excelência.

A práxis capaz de transformar o mundo e fazer dele a pátria do homem não pode prescindir da atividade artística como uma de suas frentes de ação. Mas por outro lado nenhum artista poderá criar a sua arte se não se distanciar, com método, da vida cotidiana. Já as formas mais elevadas do trabalho humano não podem se dar sem mediação. Para construir uma casa, um míssil, um jardim, o trabalhador precisará distanciar-se da imediatez natural e projetar sobre ela o mundo propriamente humano.

O conceito aristotélico de mimese já nos dá esta visão de distanciamento: o artista não imita objetos naturais, mas sim o processo criador da natureza. Ou ainda: o poeta imita a natureza das ações humanas. Pela mimese, o homem, e o homem-artista, instaura um mundo novo, já não simplesmente natural, um mundo humano.

Os conceitos marxistas de trabalho e de forças produtivas vão nessa direção. As forças produtivas, ainda que sejam a chuva, o vento, as águas de um rio ou outro elemento natural, quando apropriados pelos homens e postos a seu serviço, já não são apenas naturais. As forças produtivas não existem na natureza, resultam da ação humana transformadora da natureza. O trabalho é a relação metabólica do homem com a natureza, mas instaura um mundo já não natural.

O conceito de particularidade (*Besonderheit*), que Lukács foi buscar em Hegel e em Goethe, dá-nos a ver este processo de modo ainda mais claro. O particular é o centro mediador entre o singular e o universal, entre a aparência e a essência, o casual ou contingente e o necessário. É o terreno da práxis humana, da ação, da *poiésis*.

A unidade indestrutível de singular e universal se manifesta no personagem e na situação típicos. O universal está no singular, e nisto consiste a qualidade do realismo.

Como particularidade, a linguagem poética cria uma imagem da realidade que é por si mesma um “mundo”. Apresenta ao receptor uma totalidade intensiva, um “corte de vida” artisticamente conformado que é capaz de provocar a evocação estética de um “mundo” e com ele a de completude.

A completude é uma determinação essencial da vida humana e, sendo assim, desempenha um papel importante também na ética. Aí uma ação pode ser o campo da completude humana. Mas na ética se trata de uma autêntica realização da completude, enquanto que na obra de arte é um reflexo da realidade. Em decorrência disso, enquanto na vida prática, na ética, só raramente ocorre uma ação de completude, a obra de arte, pelo contrário, mostra constantemente completudes, tanto em sentido positivo quanto no negativo.

Ao elevar todo esforço humano, todo sentimento, toda relação com a sociedade e a natureza à completude imanente a tudo isso, a obra de arte oferece um modelo (*Vorbild*) ao homem. A consumação, tão infrequente na prática ética, aparece na obra de arte como a existência “natural” dos homens, não uma consumação abstrata, mas como a própria do *hic et nunc* do homem representado em cada caso, como a concreta consumação do homem em seu entorno concreto, ou seja, como consumação de sua particularidade.

A obra propicia uma vivência dos limites que é também a do seu conhecimento possível. Os limites são vivenciados pelos personagens e é a vivência mesma que indica a possibilidade de superação. A obra indica, pois, “uma certa direção da história”¹, “uma determinada direção da história”, ou ainda, as alternativas que o herói, ou o sujeito humano, pode ter pela frente, não como algo que ele simplesmente encontra no mundo dos fatos, mas como resultado de sua própria ação.

Trata-se, pois, de entender como a forma artística traz inscrita em si a história, o movimento histórico, mas também, e mais importante, traz em si a indicação de uma determinada direção da história. (Lukács retoma isso na *Ontologia*. Ver Lukács, 2012, p. 341).

A filosofia de Lukács centrada na categoria de possibilidade opõe-se a toda forma de determinismo. ‘Possibilidade’ e ‘caráter processual da realidade’ são ideias centrais no Lukács tardio, mas já estão presentes nas suas obras desde os anos 30. A arte é para Lukács a ‘memória da humanidade’; é desfeticizadora; como crítica da vida, opõe-se ao estranhamento; como comportamento humano e forma específica de reação ao mundo, só pode ser pensada na sua dimensão ontológica.

Dizemos “uma certa direção” porque a obra de arte, representando seres concretos em situações concretas, não indicará “a direção”, como uma decisão que o artista quisesse imprimir, mas sim as lutas dos homens por superar os limites históricos. Os personagens, assim como os seres históricos reais, lidam com alternativas e sempre precisam proceder a uma escolha entre elas. Daí a posição central que ocupa na estética e na ontologia de Lukács o conceito de possibilidade (*dynamis Vermögen*) que ele recuperou da *Metafísica* de Aristóteles.

O realismo, no sentido lukacsiano, é essa direção para o futuro. (Hans Heinz Holz observa, em uma das entrevistas com Lukács, que “ (...) realismo e não realismo não se referem à realidade refletida hoje, mas à perspectiva do futuro que poderia estar contida nela” (ABENDROTH, HOLZ, KOFLER, 1969, p. 33).

Nenhuma obra de arte é utópica, diz Lukács, porque só pode refletir o existente, não o que ainda não é. Mas no sentido literal, é sim utópica em comparação com o empírico ser-assim.

A história, entretanto, não é uma linha reta em que o futuro está garantido. Antes que a filosofia pudesse colocar os problemas e os perigos das concepções deterministas da

¹. No ensaio “O jovem Hegel. Os novos problemas da pesquisa hegeliana”, Lukács afirma que o movimento da história tem uma certa direção. (LUKÁCS, 2007, p. 90).

história, as artes já o faziam. Na poesia o acaso é incorporado à necessidade e fica livre do frio fatalismo.

A categoria de possibilidade traz consigo a ideia de processo e de transformação histórica. São o cerne dos ensaios dos anos 30, de *O romance histórico* e mais tarde da *Estética* e da *Ontologia*. Em “Tolstoy and the Development of Realism”, por exemplo, Lukács afirma que “The great realists always regard society from the point of a living and moving centre and this centre is present, visibly or invisibly, in every phenomenon.” (LUKÁCS, 2002, p. 145). Quando procura distinguir o realismo do naturalismo, ele caracteriza este último pela produção de uma imobilidade. (LUKÁCS, 2002, p. 170).

Os condicionamentos que em determinado momento impedem a transformação da história resultaram de transformações anteriores. Agora eles são opressivos, obstaculizam o processo de realização da humanidade dos homens. Assim, falar de direção da história, ou direção para o futuro, será também falar da natureza contraditória do progresso. Noutro ensaio dos anos 40, mas só publicado em 1975, “Marxismo o proudhonismo en la historia de la literatura”, Lukács afirma que a própria história colocou a teoria da contradição no centro da reflexão humana. A contradição é aquela que se revelou com a Revolução Francesa entre a burguesia e as classes populares. Estas precisavam e queriam ir além na luta contra a opressão e a exploração, mas a burguesia, que temia esse avanço, retrocedeu e aliou-se com as forças retrógradas do feudalismo e da nobreza, impedindo a realização plena dos próprios ideais da Revolução Francesa.

A contradição é ontológica. O progresso não deve ser visto apenas como avanço do homem: se há de um lado o desenvolvimento das forças produtivas, nesse desenvolvimento há também opressão, crueldade, logro etc., muitas vezes com intensidade crescente (ver LUKÁCS, 2010, p. 247).

A contradição se dá entre o desenvolvimento das forças produtivas e o estranhamento. A própria existência, diz Lukács, o próprio destino adquire um modo de ser estranhado. Estranhamento é a contradição dialética entre desenvolvimento da capacidade e desenvolvimento da personalidade. (LUKÁCS, 2013, p. 588). Ao superar um estranhamento, os homens se colocam novos estranhamentos. O caminho da superação é a convergência entre as tendências filogenéticas e ontogenéticas, ou entre o desenvolvimento do gênero e o do indivíduo. (LUKÁCS, 2010, p. 254). A superação social definitiva do estranhamento só pode se realizar nos atos da vida dos indivíduos, em seu cotidiano. (LUKÁCS, 2010, p. 244).

A literatura (a arte) intensifica o anseio humano por uma generidade autêntica, não estranhada (LUKÁCS, 2010, p. 260). Como atividade social dos homens, não como um comportamento puramente contemplativo, possui um direcionamento imanente permanente contra o estranhamento. Ela formula de modo não teórico esse antagonismo. Basta que ela crie figuras humanas que se movem de modo diferente, na direção contrária à da média normal, em direção ao típico. Em vista disso, o seu campo de ação é bem mais amplo, qualitativamente mais livre do que em qualquer outro modo de expressão. (LUKÁCS, 2013, p. 774) A necessidade do estético é a necessidade de viver um mundo ao mesmo tempo objetivo e adequado às mais profundas exigências do ser homem (do gênero humano). (LUKÁCS, 1972, p. 226)

A poesia é necessária porque representa os obstáculos à transformação da realidade, mas, sobretudo, porque não se reduz a isso: sendo os limites reais e históricos, eles mesmos exigem sua superação. A representação tão somente dos limites faria da obra uma mera cópia

da realidade. Ao mesmo tempo, representar a possibilidade de superação dos limites por si só é inconcebível. Vê-se então como a obra de arte realista diverge do mero naturalismo, no primeiro caso, e das inúmeras formas de subjetivismo, no segundo. A possibilidade é, pois, uma categoria materialista: ela se gera na realidade, não surge do nada. O que a obra representa é, pois, a dialética entre os limites e sua possibilidade de superação.

A formulação lukacsiana da dialética entre os limites e a possibilidade de superá-los, como aparece nas situações representadas esteticamente, como aparece também nas situações históricas vividas pelos indivíduos, povos e nações, remete à oposição entre poesia e história presente na *Poética* de Aristóteles. Lukács afirma que, sendo o primeiro a diferenciar nitidamente a reprodução estética da realidade da imitação da mera singularidade, do mero “aqui e agora” (LUKÁCS, 1970, p. 117), Aristóteles não pôde, contudo, colocar a questão do típico ou particular, ou seja, da indestrutível unidade de singular e universal. Adotando o ponto de vista dialético, Lukács entende que a poesia tem um papel na história, que consiste em tornar visível a essência ocultada pelas aparências da imediatez da vida cotidiana. Daqui surge o conceito de realismo como uma forma de narrativa que evidencia as possibilidades históricas reais: o que pode acontecer emergindo do que acontece.

Qual o papel, então, do acaso na arte e também no mundo objetivo, na história? Se para as ciências, no seu modo desantropomorfizador, o casual ou inerente (tomado como meramente casual) é o conceito limite ou fonte de erro, uma vez que às ciências interessa formular regras gerais, o caso individual ou singular não tem valor cognitivo para as ciências, na arte, pelo contrário, o casual – ou seja: a individualidade dos homens representados, das relações humanas, dos objetos – é o fundamento concreto de toda generalização estética. O casual ou inerente não é um mero acidente. Substância e inerência formam então uma unidade.

Lukács formula assim a questão central a respeito do papel do acaso: até que ponto momentos de casualidade intervêm no funcionamento das leis econômicas? Ele ressalva que é a própria economia que cria o espaço para a intervenção de forças extra-econômicas. Mas a influência da casualidade vai além do modo pelo qual são resolvidos alternativas e conflitos, pois as leis econômicas podem se afirmar pelos mais diversos caminhos. A natureza desses caminhos por sua vez retroage depois sobre a luta de classes.

A inerência, ou acaso, tomada como o que é próprio de um ser, marca a transição gradual, ou a mediação, entre casualidade e determinação.

Para o Marx de *A Ideologia Alemã*, mediação é a relação entre indivíduo e classe na sociedade capitalista. Como consequência da divisão de trabalho, a vida de cada indivíduo é pessoal, mas também está subsumida sob algum ramo do trabalho. O indivíduo pertence a várias comunidades (família, tribo, estamento, classe, nação etc.). Na sociedade capitalista, os homens tomam suas condições de vida como casuais (individuais), mas, sem deixar de serem individuais, essas condições são também coletivas. Todas as forças objetivas da vida se encarnam em pessoas, nas relações de um homem concreto com outro não menos concreto. A situação dialética fundamental é a contraditoriedade, objetivamente fundada, entre a personalidade concreta e o universal. A mediação entre os dois polos é o indivíduo médio classicista.

Assim, a função da categoria de inerência é tornar sensível (perceptível não apenas intelectualmente) a unidade dos homens recolhidos em forma estética: ordenação em grupos

ou conexões sociais, mas sem debilitar a vida individual da personalidade singular e sim a intensificando.

Não se trata de que o meio, como força externa, influa no homem, sim que a existência individual humana participa da mesma ordem de que faz parte o meio.

Contudo, o que é decisivo em arte é que à medida que o artista dá forma a homens ou à coisa humana, aquela situação se inverte: o núcleo humano (a inerência ou o casual) se converte em substância; não é mais o homem que participa da substancialidade objetiva ou é inerente a ela, é ela que aparece como inerente ao ser do homem.

Ao artista cabe então fazer a diferença entre os detalhes puramente casuais e os que apontam mais ou menos claramente para a natureza verdadeira do objeto. Tudo que não é necessário se elimina completamente do mundo da obra de arte.

A obra de arte arranca dos fenômenos da vida sua facticidade, sua casualidade vazia, articula em um todo os fragmentos de realidade conformados e põe os fenômenos representados como componentes orgânicos de uma conexão significativa.

Quando falta a inerência ou ela é substituída por condicionamentos meramente casuais, desaparece a unidade viva da obra e seu poder evocativo se funda.

A filosofia burguesa não pode dar conta da dialética, se fixou numa fetichização polarizada: por um lado, desenvolveu uma concepção puramente causal, mecânica, fatalista da necessidade; por outro uma subespécie de irracionalismo em que se nega ou se põe em dúvida essa classe de necessidade. No primeiro caso, se destroem os limites entre o necessário e o causal, uma vez que, visto abstratamente, todo azar está causalmente condicionado. No segundo caso, se põe em dúvida toda conexão racional entre as coisas.

A literatura não pode propor-se como finalidade eliminar a causalidade, pois isso seria cair em um dos polos da antinomia fetichista. A literatura pretende situar essa categoria no lugar que lhe corresponde.

Retomamos as questões sobre a inteligibilidade dos fenômenos. Diz Lukács que as vinculações entre as ações, as situações, os sentimentos etc. são de caráter causal, mas uma vinculação causal sem hiatos entre os elementos de uma obra literária é suficiente para sua realização como reflexo fiel e evocador da realidade? Decisivo é que entre os fatos literariamente refletidos há uma hierarquia, é nisso que a representação literária vai além da vinculação puramente causal.

A obra resulta do esforço por refigurar fielmente a vida, não nos pormenores ou detalhes tomados de per si, mas no todo em suas conexões. A fidelidade consiste na relação da totalidade da obra à totalidade da vida, o que deve ser considerado nos termos das necessidades de cada gênero poético. As diferenças de gênero se manifestam na maneira como cada um capta concretamente a relação entre necessidade e casualidade. Não se pode produzir a imagem da vida em sua totalidade sem que se mostre evidente sua necessidade. Tampouco se pode realizar essa imagem se não se manifestam as casualidades em cujo caos aparente se impõe a necessidade concreta.

Um critério que apresente a necessidade numa cadeia causal sem lacunas e a casualidade em outra não menos completa deverá ser capaz de precisar as infinitas gradações e transições presentes na realidade e ainda mais efetivamente na arte.

Do ponto de vista formal, a totalidade de cada obra dá o critério, pois toda obra reproduz uma conexão vital concreta. E é o conteúdo que decide o que há de valer como necessário e como casual.

As conexões causais perdem o caráter de mera e nua causalidade. Ou seja: seguem sendo o que são, mas, em consequência de sua função na dinâmica da totalidade, não se encontram mais numa relação antagonista com a necessidade que se manifesta na composição do todo.

Um elemento inicialmente causal pode ganhar valor de necessidade se é capaz de desencadear situações necessárias.

Essas causalidades retiram da necessidade o elemento frio e construído, dão-lhe o calor da proximidade da vida.

Situando-se a causalidade no lugar que lhe corresponde, superam-se as tendências à fetichização. A necessidade das causalidades torna-se compreensível sem precisar recorrer à transcendência ou à mística. Na poesia o acaso é incorporado à necessidade e fica livre do frio fatalismo.

O conhecimento desfetichizador de algo que em sua aparência é uma relação entre coisas o retransforma no que é em si – em uma relação entre homens. O movimento é, pois, duplo: em primeiro lugar é o desmascaramento de uma aparência falseadora, a qual, embora de origem social necessária, deforma a verdadeira essência da realidade; em segundo lugar é a revelação do papel dos homens na história.

Na ciência o primeiro momento é o decisivo. Na arte, é o segundo momento, pois o centro de seu movimento reprodutor no reflexo da realidade é sempre a captação do homem, na sociedade e na natureza. Sendo assim, como já dito, aliás, a obra de arte conterà sempre uma tomada de posição que pode converter-se em uma tomada de partido.

O receptor da obra de arte percebe que pode controlar e modificar as situações. E mesmo quando não pode modificar, pode perceber o “destino”, aparentemente nascido da natureza das coisas, como destino produzido pelos homens, e nele os limites e a possibilidade de sua superação.

Em sua missão desfetichizadora, a arte representa situações de aflição, opressão e submissão, situações de degradação do mundo e da vida. Mas as personagens representadas nessas situações podem perceber as situações como humanas, o que não quer dizer próprias à “condição humana”. E se assim as percebem, percebem também a possibilidade de superá-las.

A longa argumentação leva-nos a afirmar que a poesia é, sim, força propulsora da história. Mas a questão fundamental, que se colocou e se coloca sempre porque amedronta, a questão sobre o que já ocorreu e teima em continuar, teima em se reproduzir, é se os limites podem se impor de tal forma que subtraíam a visibilidade de sua superação. A resposta de Lukács pode parecer despropositadamente positiva no nosso momento histórico. Tudo parece organizado de modo a demonstrar a inevitabilidade do progresso, assim como a positividade do fazer artístico. Uma leitura cuidadosa dos seus escritos teóricos e de crítica histórica, contudo, nos dará outra visão. Lukács fez sua afirmação do Fausto de Goethe de que no princípio está a ação. Convém reformular então a questão, propondo o seguinte: como se chocam ou combinam a “nostalgia do passado” e “as ameaças de futuro”? A resposta cada obra dará.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABENDROTH, Wolfgang, HOLZ, Hans Heinz, KOFLE, Leo. *Conversando com Lukács*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1969.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.
- LUKÁCS, György. Las contradicciones del progreso y la literatura. In: _____. *Escritos de Moscú. Estudios sobre política y literatura*. Buenos Aires: Gorla, 2011.
- _____. *Para uma ontologia do ser social I*. São Paulo: Boitempo, 2012.
- _____. *Para uma ontologia do ser social II*. São Paulo: Boitempo, 2013.
- _____. *Estética. La peculiaridad de lo estético*. Vol. 2. Barcelona – México: Ediciones Grijalbo, 1972.
- _____. *O jovem Marx e outros escritos de filosofia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.
- _____. *Studies in European Realism*. New York: Howard Fertig, 2002.
- _____. *Prolegômenos para uma ontologia do ser social*. São Paulo: Boitempo, 2010.
- _____. *Introdução a uma estética marxista. Sobre a particularidade como categoria estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

A PERIPÉCIA BRASILEIRA DE ROBINSON CRUSOÉ: O HERÓI BURGUEÊS E NEGREIRO NA ORIGEM DA ASCENSÃO DO ROMANCE

*THE BRAZILIAN ADVENTURE OF ROBINSON CRUSOE: THE
BOURGEOIS AND SLAVER HERO AT THE ORIGIN OF THE
RISE OF THE NOVEL*

Homero Vizeu Araújo*

RESUMO: Robinson Crusoe, de Daniel Defoe, analisado enquanto herói burguês e individualista, nos termos de Ian Watt e Franco Moretti, mas também na condição de traficante de escravos e de proprietário da produção açucareira no Brasil, mais especificamente na Bahia do séc. XVII, isto é, examina-se aqui o impacto da experiência periférica e colonial brasileira no enredo, na caracterização de personagens e na prosa do célebre romance.

Palavras-chave: romance; Daniel Defoe; Robinson Crusoe; escravismo; burguês.

ABSTRACT: Robinson Crusoe, by Daniel Defoe, analyzed as a bourgeois and individualistic hero, according to the definition of Ian Watt and Franco Moretti, but also on the condition of slave trader and owner of sugar production in Brazil, specifically in state of Bahia in the 17th century. This article examines the impact of peripheral and colonial Brazilian experience in the plot, in the characterization of characters and in the prose of the famous novel.

Keywords: novel; Daniel Defoe; Robinson Crusoe; slavery; bourgeois.

* Professor Doutor da UFRGS. E-mail: homerovizeu@gmail.com

A saga do aventureiro inglês que passa vinte e oito anos isolado em uma ilha desabitada deixou de ser o enredo de um romance do século XVIII para se tornar uma espécie de mito da cultura ocidental, na avaliação de Ian Watt. Vale lembrar que dentre as personagens analisadas no livro *Mitos do Individualismo Moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*, de Ian Watt, o único mito que emerge do século XVIII é Robinson Crusoe, os demais provêm do século dos séculos XVI e XVII, o que não deixa de ser um sinal da força do apelo do personagem de Defoe. Meu interesse aqui é menos discutir, no romance *Robinson Crusoe*, caracterização do personagem, andamento da prosa, etc., e mais avaliar episódios que pouco interessaram à maioria dos comentaristas, inclusive ao talvez mais célebre dentre eles, Jean Jacques Rousseau. O meu foco vai para os momentos anteriores e posteriores às aventuras e desventuras na tal ilha deserta, isto é, a proposta aqui é avaliar de onde Robinson sai para sua malfadada viagem e o que lhe ocorre depois de ser resgatado. Uma perspectiva marginal, ou melhor, periférica para abordar o clássico tantas vezes referido, o que permite reivindicar uma ligeira supremacia aqui, afinal trata-se da estreia do Brasil entre os clássicos do romance ocidental. Ou teremos um romance anterior a 1719 em que figure a Bahia de Todos os Santos na condição de centro açucareiro escravista?

Por sinal, não se reivindica aqui maior originalidade em registrar um triunfo precoce do romance realista europeu, que nos seus então primeiros esforços de mapear os trajetos da burguesia já descreve uma distante e próspera colônia portuguesa tropical. Neste sentido, trata-se aqui de contribuir para uma história do romance no Novo Mundo, que poderia incluir – mas isso seria mesmo uma surpresa? – o romance prestigiado cujo herói converteu-se em mito, pois precocemente teria ocorrido a apreensão da experiência colonial na tradição literária do ocidente. Na periferia do enredo de Defoe, inseriu-se a experiência brasileira, ou, melhor, segundo o argumento marxista revelou-se então a acumulação primitiva e sua violência, revelação que enquadra e relativiza o miolo mais palatável da fábula do *self-made man*, que se tornou tão famoso.

Vale lembrar ainda que o livro de Defoe está literalmente no início do surgimento do romance de acordo com Ian Watt, em outro texto célebre, *A ascensão do romance*, cujo terceiro capítulo, e o primeiro dedicado a um romance específico, é “*Robinson Crusoe*, o individualismo e o romance”. Para Ian Watt, em *Robinson Crusoe* já se manifesta com grande acuidade a alteração ocorrida em relação à regra e à convenção clássicas: “Nas esferas literária, filosófica e social o enfoque clássico no ideal, no universal e no coletivo deslocou-se por completo e ocupam o moderno campo de visão sobretudo o particular isolado, o sentido aprendido diretamente e o indivíduo autônomo” (WATT, 1990, p. 57). Sendo assim, o realismo avançava com força rumo à desconvenção que recrudesceria até estabelecer novas regras na ficção ocidental. Segundo Watt, Defoe estabelece um novo patamar de expressão:

Defoe, cuja posição filosófica tem muito em comum com a dos empiristas ingleses do século XVII, expressou os diversos elementos do individualismo de modo mais completo que qualquer outro escritor antes dele, e sua obra apresenta uma demonstração única da relação entre o individualismo em suas muitas formas e o surgimento do romance. Essa relação se evidencia com particular clareza em seu primeiro romance, *Robinson Crusoe*. (WATT, 1990, p. 57)

A interpretação de Ian Watt no livro em causa vem a ser reelaborada no instigante e articulado livro de Franco Moretti, *O burguês: entre a história e a literatura*, cujo segundo capítulo analisa e interpreta Robinson Crusoe enquanto síntese de atributos burgueses. Uma parte do capítulo será retomada ao longo das próximas páginas e ficará claro o quanto devo a ele para escrever este ensaio, embora para caracterizar seu Crusoe burguês Moretti considere relativamente pouco o conjunto da narrativa e os episódios anteriores e posteriores à ilha. Mas é Moretti quem dá a ênfase correta às circunstâncias relevantes em que Robinson Crusoe finalmente tem acesso à condição de homem de posses, o que é relativamente desconsiderado pelos estudos sobre a obra.

A desconsideração das “aventuras” de Robinson é recomendada por Rousseau em *Émile*, de 1762, a fim de que se deixem de lado ou mesmo se evitem os trechos de *Robinson Crusoe* que se referem a episódios externos à Ilha do Desespero e estranhos à autoconstrução de Robinson, ou melhor, externos à disciplina e inteligência que dariam o tutano do indivíduo isolado mas eficiente. Aqui seguimos a linha contrária a esta prestigiosa orientação, o que nos leva a avaliar a presença do escravismo no livro. E sobre a relação de Robinson com a escravidão, é de se notar que o personagem está longe de ignorar os procedimentos e violência da atividade, até porque ele próprio foi escravizado na costa atlântica africana, antes de atracar em terras da Bahia. Lá ele teve que fugir, com o auxílio do rapazote chamado Xuri, de um feroz escravocrata, o que não impede Robinson de vender Xuri, quando se apresenta a oportunidade. A venda vem acompanhada de cláusula atenuante que satisfaz os sentimentos dúbios de Robinson. Quem comenta é Ian Watt.

Considere-se, por exemplo, o tratamento que Crusoe dá a Xuri, o garoto mouro com quem foge de Sale. Crusoe promete a Xuri, “se confiar em mim eu farei de você um grande homem” (p.45), mais tarde a grande afeição e os admiráveis serviços de Xuri levam Crusoe a dizer que o amará “para sempre”. Mas quando ambos são salvos pelo capitão de um navio português, e Crusoe trata de acertar negócios com ele, recebe de seu salvador a oferta de 60 reais de oito (uma antiga moeda ibérica) – o dobro do preço pago a Judas – pela posse de Xuri. Durante alguns momentos Crusoe “reluta em vender a liberdade do pobre garoto, que me ajudara tão fielmente a recuperar a minha”(..); mas acaba por não resistir ao dinheiro, e, para salvar a cara, estipula que o rapaz “seja libertado dentro de dez anos, desde que se torne cristão”. Crusoe terá oportunidade de lamentar a venda, mas isso só ocorrerá quando se der conta de que Xuri poderia ser de grande utilidade na ilha. (WATT, 1997, p. 173)

O pragmatismo escravocrata de Robinson já estava definido, portanto, antes de chegar às terras brasileiras, onde, de acordo com o relato em primeira pessoa do livro, não se faz menção a escravos e açoites para narrar a evolução patrimonial de Robinson. A fábula nem tão ingênua do *self-made man* e o perfil do sujeito burguês compenetrado e disciplinado ganham literalmente contornos sinistros e mercantis, uma vez expostos os motivos que levaram Robinson a embarcar de novo para cruzar o Atlântico rumo à costa da Guiné. Ele sai de Salvador para obter escravos na África e retornar ao Brasil para entregar a encomenda a seus amigos e sócios na Bahia, vale dizer, é um navio negreiro em que Robinson naufraga e

cujos destroços amenizarão seus vinte oito anos de isolamento. Até aqui são condições fortuitas e menos relevantes (segundo quem?) para a trama, embora longe de serem anódinas. Mas quando se aproxima o desfecho do romance o Brasil retorna com destaque. Os vinte e oito anos de pertinácia, labor e disciplina na ilha não renderam um guinéu furado a Robinson: serão os rendimentos escravistas de terras brasileiras que garantirão o retorno tranquilo e próspero de Robinson (mediante letras de câmbio!) à Inglaterra.

Para que Robinson Crusoe viesse a gozar do status adequado em sua pátria, as rendas provenientes do circuito comercial escravista do Atlântico Sul tiveram que entrar em cena, o que empurra o centro meritocrático do romance para a categoria da digressão ideológica a encobrir a brutalidade da extração de valor do trabalho escravo, convenientemente distante e abstrato. Afinal, na hora de fechar as contas, todo o esforço e disciplina do bom burguês tornam-se vãos, e o que vale de fato é o investimento na zona mercantil e escravista, isto é, o rendimento obtido no lombo dos africanos na América. Rendimento a que Robinson tem acesso mediante golpe de sorte que o devolvera a Lisboa e a um comerciante honesto e gentil que se dispusera a pagar o que lhe devia. Isto é, de novo, estamos no plano dos procedimentos arbitrários e aventureiros, com lances de sorte que são decisivos em contraste com o cálculo, a disciplina e a projeção racional que garantem a sobrevivência na ilha e a fama do livro. Um burguês em busca de lições de prosperidade teria que desobedecer a Rousseau e ler os lances secundários de Defoe para alcançar o lucro necessário, numa ironia que resulta em consequências formais a incidir no andamento da prosa, na ênfase do narrador, etc.

O peregrino relutante no trópico escravocrata

Oh, Lord, won't you buy me a Mercedes Benz.
Janis Joplin

Ao ser resgatado com Xuri na costa noroeste da África, onde se encontrava foragido depois de ter sido reduzido a escravo, Robinson é gentilmente recebido pelo capitão do navio, que também trata de, na sequência, comprar Xuri. Os dois cavalheiros excedem-se em cortesia mútua e tratam de negociar o jovem muçulmano, com uma cláusula que satisfaz Robinson: “Contudo, quando transmiti meus motivos ao Capitão, ele concedeu que eram justos e me ofereceu um meio-termo: que ele assumiria diante do rapaz a obrigação de dar-lhe a alforria dentro de dez anos, se ele se tornasse Cristão. Diante disso, como Xuri concordava em ir para ele, deixei que passasse a ser do Capitão” (DEFOE, 2011, p. 83). Depois da cordial negociação escravista, o navio aporta no Brasil, ou Brasis, como saborosamente refere Defoe e a excelente tradução de Sergio Flaksman mantém. Ou melhor, chega-se à Bahia, mais especificamente, à Salvador de meados dos seiscentos, onde o aventureiro inglês poderia cruzar com Gregório de Matos Guerra e ouvir falar de um ilustre padre Vieira. O parágrafo é curto e enfático:

Fizemos uma ótima travessia até os Brasis, e chegamos à Baía de Todos os Santos, no porto de São Salvador, dali a cerca de vinte e dois dias. Agora eu tinha sido salvo outra vez da mais miserável de todas as condições. E precisava ponderar o que faria a seguir da minha vida. (DEFOE, 2011, p. 83)

Mas bem tratado pelo capitão do navio, Robinson não tem de que se queixar, pois tudo que carregava em seu pequeno barco ao ser resgatado pode tornar-se mercadoria: pele de leopardo, pele de leão, caixa de garrafas, duas armas, etc. “Numa palavra, acumulei cerca de duzentos e oitenta pesos duros de prata com minha carga; e com esse patrimônio desembarquei nos Brasis” (DEFOE, 2011, p. 83).

Munido de algum cabedal e não pouca sorte, Robinson trata de se dirigir a um engenho (“a saber, uma plantação de cana e uma casa de refino de açúcar”) onde se familiariza com as técnicas de produção e percebe como viviam e enriqueciam os proprietários coloniais. Ato contínuo, trata de comprar o máximo de terra que consegue e põe-se a plantar alimentos e dali a pouco algum tabaco, além de manter contato com um proprietário vizinho filho de ingleses, mas nascido em Lisboa. Burguês de bom cálculo, Robinson lamenta a ausência de seu escravo juvenil: “Mas ambos precisávamos de mãos; e agora eu percebia, mais que antes, que tinha errado ao me desfazer do meu rapaz Xuri” (DEFOE, 2011, p. 84).

Esta percepção deflagra a intervenção do narrador remetendo às páginas iniciais do romance, quando optou por uma vida de aventura em detrimento dos conselhos paternos. A intervenção consiste em um parágrafo razoavelmente longo que transcrevemos abaixo. O tom patético da reflexão contrasta a frase curta e calculista já citada, de lamento escravocrata pelo desatino de ter cedido Xuri ao Capitão Português.

Infelizmente, porém, que eu sempre decidisse errado não era novidade. E agora não tinha remédio senão seguir em frente. Tinha começado uma empresa muito distante do meu temperamento, e diretamente contrário à vida que me dava prazer, pela qual abandonei a casa do meu pai e ignorei todos os seus bons conselhos; não, eu estava ingressando numa situação intermediária, ou na camada mais alta das posições inferiores, como meu pai me aconselhou antes, e que, se eu tivesse decidido seguir, era o mesmo que ter ficado em casa, sem nunca me dar a todas aquelas fadigas mundanas. E eu costumava sempre dizer a mim mesmo que poderia ter ganho o mesmo na Inglaterra, em meio aos meus amigos, do que a cinco mil milhas de lá, cercado de desconhecidos e selvagens em terras por desbravar, e a tal distância que nunca teria notícias da parte do mundo onde tinham algum conhecimento de minha existência. (DEFOE, 2011, p. 84-85)

Os leitores um pouco familiarizados com a retórica entre complacente e patética do narrador Crusoe recordarão várias passagens depois dessa em que se lamenta a falta de discernimento e sabedoria que enfiam o herói em episódios desgraçados nos quais a providência divina também é mencionada como irremediável e misteriosa. A posteridade compreenderá Robinson como um talentoso indivíduo em meio às adversidades do mundo em vias de mercantilização, já o próprio Robinson se percebe, em geral, como um protestante, um crente submetido à vontade divina, ou, ainda, um “peregrino relutante”, na fórmula do crítico J. Paul Hunter, citado na introdução de John Richetti:

Os puritanos e outros protestantes devotos do século XVII e do início do XVIII eram estimulados a manter diários religiosos e a escrever autobiografias espirituais, relatos de como lhes ocorria a sensação de ter sido salvos, registros dos sentimentos mais profundos que deviam garantir-lhes que eram alvo da graça

divina, estimulando-os a ter sempre em mente seu destino espiritual mais alto. O romance de Defoe, produzido nesse período, encaixa-se no modelo, e pode se dizer que essa abordagem foi sancionada pelo próprio Defoe, ao publicar, em 1720, *Serious Reflections during the Life and Surprising Adventures of Robinson Crusoe* (Sérias reflexões durante a vida e as surpreendentes aventuras de Robinson Crusoé), coletânea de ensaios e meditações religiosas apresentadas como reflexões religiosas de Crusoé acerca do sentido de sua história. Ele desperta da indiferença religiosa e espiritual para a ideia da intervenção providencial de Deus em sua vida. Por mais complexas e particulares que sejam as ocorrências de sua vida, acabam tomando em sua mente a forma da narrativa central da salvação cristã. (RICHETTI, 2011, p. 25-6)

Para nossos fins neste ensaio, um peregrino relutante assediado por apelos escravistas (o adeus precoce a seu Xuri, etc.) que lhe deflagram a reflexão sobre conselhos paternos, sobre sua vontade um tanto rebelde, e o paradoxo de estar cumprindo os desejos paternos a cinco mil milhas de distância da Inglaterra entre súditos católicos em um trópico exportador. Paradoxo que só pode se tornar evidente mediante a razão capaz de discernir interesses e posição de classe (“camada mais alta das posições inferiores”), em um exercício de sociologia rudimentar que dá toque moderno aos remorsos do filho pródigo de extração bíblica.

Em outros termos, estamos diante de uma prosa complexa e vívida em que os motivos religiosos adotados por Robinson são contrastados pelo ímpeto empreendedor e aventureiro do personagem que pode oscilar entre contrição cristã e cobiça individualista na vertigem de um parágrafo a outro, o que relativiza e determina melhor o puritanismo de Crusoé: “Agressivo e enérgico, independente e produtivo, Robinson também se define, com o tempo, por sua paciente submissão à vontade de Deus, por sua aceitação devota de um destino misterioso que não tem como alterar” (RICHETTI, 2011, p. 21).

Retornando à narrativa na altura em que a deixamos, isso é, com Robinson lamentando não dispor dos bons serviços de Xuri, deflagra-se uma série de bem sucedidas manobras da personagem para reaver cabedal, inclusive o que se encontrava na distante Inglaterra. O resultado é que o previdente e organizado inglês alcança forte prosperidade, em parte resultado da revenda de bens manufaturados sob alta demanda na Bahia colonial:

E ainda não era tudo. Minhas mercadorias sendo todas de manufatura inglesa, como tecidos, malhas, baetas e outros artigos especialmente valiosos e desejados na terra, encontrei meios de vender tudo com grande lucro; de maneira que posso dizer que apurei mais de quatro vezes o valor da minha carga inicial, e fiquei infinitamente melhor que meu pobre vizinho, digo, no progresso da minha propriedade, pois a primeira coisa que fiz foi comprar um escravo negro, além de um criado europeu, sem contar aquele que o Capitão me trouxe de Lisboa. (DEFOE, 2011, p. 87)

E aqui se registra o movimento que leva da importação de manufaturas inglesas para a aquisição de criados e de um escravo negro a fim de que melhor se produzam bens exportáveis, assim o progresso técnico britânico intensifica a produção escravista em uma

fazenda de tamanho médio que promete estabilidade e lucros, mas que não satisfaz o irrequieto pecador em pauta:

Tivesse eu persistido na posição em que agora me encontrava, haveria espaço para todas as coisas felizes visando as que meu pai me recomendava com tanto empenho, uma vida tranquila e retirada, e das quais me disse, com tanta sensatez, ser repleta a vida numa condição intermediária. (...). Todos esses extravios foram provocados por minha adesão obstinada à minha tola inclinação pelas viagens ao estrangeiro, e por ter cedido a essa inclinação, contradizendo as visões mais claras do meu próprio bem, perseguindo de maneira justa e limpa os projetos e os recursos que a Natureza e a Providência concorriam em me conceder e apontar como meu dever. (DEFOE, 2011, p. 88)

De fato, Robinson deixa-se levar por sua inclinação pelas viagens e dispõe-se a abandonar sua situação próspera e segura para aderir a um negócio talvez mais perigoso, mas sem dúvida muito rendoso, não tivesse o capitalismo mercantil avançado em seu ímpeto a ponto de transformar homens em mercadorias. Um Deus tão avassalador quanto o dos templos protestantes e católicos então se manifestava nas rotas atlânticas a unir América e África: Robinson demonstra aqui uma devoção peculiar a esta força abstrata, mas de fins nem tão inescrutáveis.

Os proprietários vizinhos na Bahia mantinham conversa muito interessante com Robinson, que fala a língua local com fluência e os informa de suas viagens a Guiné e se refere “à maneira como se comerciava com os Negros de lá, e como era fácil negociar naquela costa, trocando ninharias como miçangas, brinquedos, facas, tesouras, machadinhas, pedaços de vidro e coisas parecidas não só por pó de ouro, pimenta malagueta, presas de elefante etc., mas também por Negros em grande número para a servidão nos Brasis” (DEFOE, 2011, p. 89). Diante de um interlocutor tão bem informado, os colonos bahianos chegam à conclusão de que cabe proceder a uma expedição negreira para abastecimento próprio, uma vez que não possuíam concessão régia para praticar a venda de escravos nos Brasis:

(...) que como era um tráfico que não se podia praticar, pois não seria possível vender publicamente os Negros que viessem, desejavam fazer uma única viagem, trazendo Negros para suas terras particulares, dividindo o total entre suas propriedades; numa palavra, a questão era se eu aceitava embarcar como comissário daquela carga no navio, encarregado das negociações na costa da Guiné. E me propuseram que eu ficaria com uma parte igual de Negros, sem precisar contribuir com dinheiro algum para a empresa. (DEFOE, 2011, p. 90)

Robinson no próximo parágrafo lamenta sua imprevisão que o leva a embarcar de comissário negreiro, pois se encontrava progredindo rápido e em breve teria alcançado, explorando sua propriedade, “uma fortuna de três ou quatro mil libras esterlinas, no mínimo” (DEFOE, 2011, p. 90). E depois da avaliação relativamente negativa, o narrador-personagem volta a lamentar sua disposição aventureira que o leva a não recusar a proposta, que ele reconhece ser boa e rendosa, “da mesma forma como não fui capaz de conter meus primeiros

desígnios errantes quando não dei ouvidos aos bons conselhos do meu pai” (DEFOE, 2011, p. 90).

Note-se que o motivo da imprevidência novamente deságua na denúncia de sua incapacidade para aceitar os conselhos paternos, trazendo para o circuito patriarcal e familista a avaliação dos procedimentos comerciais, agora dentro das rotas do tráfico escravista. Mas depois da evocação da longínqua autoridade paterna, Robinson, consciente dos riscos da viagem, trata de assinar documentos e preparar acordos para que sua propriedade permaneça prosperando no Brasil, chegando a elaborar um testamento. A configuração é de um capitalista aventureiro *ma non troppo*, disposto a estabelecer garantias e preparar documentos que resguardem seus direitos de propriedade. As evidências de que se incorre literalmente de um risco calculado são variadas e quase excessivas, embora a ênfase retórica retrospectiva seja condenatória e um tanto supersticiosa:

Mas segui em frente, obedecendo cegamente aos ditames dos meus caprichos em vez de ouvir a razão. E assim, o navio aparelhado e o carregamento concluído, tudo segundo meu acordo com os sócios da viagem, subi a bordo em má hora, no dia 1º de setembro de 1659, os mesmos dia e mês em que, oito anos antes, eu deixara meu pai e minha mãe em Hull, rebelando-me contra a sua autoridade e me deixando levar estupidamente por meu próprio interesse. (DEFOE, 2011, p. 91)

Novamente parecemos lidar aqui com organização, disciplina e razão instrumental que mede, calcula e avalia, em contraste com o juízo moral que renega a própria racionalidade do procedimento, com o peregrino relutante embarcando em sua expedição negreira que de fato vai levá-lo ao naufrágio no Caribe, ao largo da Ilha do Desespero na qual passará longa temporada. Reconhecida a ênfase e o tamanho do comentário-lamento, com o narrador interrompendo o relato dos preparativos para a viagem em nome da reflexão e da moral, o leitor um pouco desavisado pode relativizar o pragmatismo e o interesse comercial em jogo, para se identificar com o narrador e concordar com ele. É argumentável que é mesmo este o pacto de adesão procurado por Defoe, que não impede o autor de expor em detalhes os preparativos que antecedem a viagem e as providências e atividades correspondentes, exposição que é decisiva para estabelecer a prosa realista, na formulação de Franco Moretti.

E a mesma lógica é válida para os detalhes da prosa de apreensão literal: a significância deles reside menos em seu conteúdo específico do que na *precisão* sem precedentes que eles introduzem no mundo. A descrição detalhada já não é reservada para objetos excepcionais, como na longa tradição da éfrase: torna-se o modo normal de observar as “coisas” desse mundo. Normal e valioso em si mesmo. Na verdade não faz diferença alguma se Robinson possui um jarro ou um pote de barro: o que é importante é a constituição de uma mentalidade que dá importância aos detalhes *mesmo quando eles não importam de imediato*. A precisão pela precisão. (MORETTI, 2014, p. 69)

O relato detalhado da expedição, entre outros episódios, de fato antecipa os procedimentos narrativos que imortalizarão Robinson enquanto burguês operoso em

condições adversas, embora o negócio em curso seja muito menos palatável como operação burguesa e civilizada. É de se perguntar sobre outra expedição negreira com tamanho impacto na literatura ocidental.

Lisbon revisited ou o “Arranjei-me!” de Robinson Crusóé

... e o q não for vendido,
por alborque
de nossa mão passará, e trocaremos lavras por matas,
lavras por títulos, lavras por mulas, lavras por mulatas e
arriatas,
q trocar é nosso fraco e lucrar é nosso forte.
Carlos Drummond de Andrade

A viagem à África resulta no célebre naufrágio “perto da embocadura do grande rio Orinoco”, em que todos os ocupantes do navio morrem à exceção do narrador Robinson. Na Ilha do Desespero, segundo o batismo de Robinson, fica definido o caráter racional e organizado de Robinson Crusóé, cuja prosa detalhista enfatiza disciplina e operosidade, como é de se esperar. “A precisão pela precisão”, nos termos de Moretti. Na longa estada de vinte e oito anos, Robinson tem oportunidade de demonstrar várias habilidades e recriar parte da natureza da ilha para seus fins. Daí que Jean Jacques Rousseau considere que os episódios que interessam à boa educação sejam somente os que se passam na ilha deserta, como notou Ian Watt em *Mitos do individualismo moderno*.

Quarto ponto a ser considerado: já que apenas a parte do romance passada na ilha deserta lida com o indivíduo isolado, Rousseau quer que o livro – como escreve, em um tom insolente – seja “despojado de todos os seus penduricalhos”; ele quer que o livro comece pelo naufrágio e termine com o resgate de Crusóe. É claro que essa alteração privaria o conto de Defoe, em boa medida, dos seus aspectos religiosos e punitivos; como um verdadeiro precursor dos românticos, Rousseau não aceitava a ideia de que a obediência ao pai e a Deus fosse meritória. Para Rousseau, a ênfase deveria ser dada à autenticidade do indivíduo em relação aos seus próprios sentimentos, ao passo que a ideia de um dever supremo teria de ser vista como um subjetivismo antinomiano. (WATT, 1997, p. 180)

Como estamos argumentando aqui, tal amputação radical rosseauiana não privaria o relato apenas de seus aspectos religiosos e punitivos, mas também de seu caráter brasileiro, isto é, de aventura de rapina na borda do capitalismo, ou, ainda, de trajetória lapidar no âmbito da acumulação primitiva do capital. Como na sequência vem a argumentar Ian Watt, Rousseau ajuda a estabelecer um padrão em que Robinson Crusóé torna-se uma síntese da “filosofia básica do individualismo” (WATT, 1997, p. 182), o que configura um passo crucial rumo ao estabelecimento de Robinson enquanto mito do individualismo moderno, segundo Watt. Robinson Crusóé vem a ser “o épico dos que não desanimam”, do homem só cujo desempenho lhe permite vencer as maiores dificuldades, talvez mesmo “uma obra na maior parte dedicada ao egocentrismo imune à crítica” (WATT, 1997, p. 176).

Teríamos ali um homem comum que, ao ver-se só, revela-se capaz de submeter a natureza a seus objetivos e triunfar na adversidade. A fábula meritocrática em que trabalho duro, disciplina, racionalidade e dedicação garantem a sobrevivência, a vitória moral e a simpatia dos leitores. Mas não garante prosperidade, quando vem a ser resgatado está tão pobre quanto naufragou, seus esforços de tanto mérito foram para garantir sua sobrevivência. É depois de ter ido a Londres e seguido para Lisboa a fim de conferir o que restou de seus negócios que Robinson descobre-se rico, como notou Franco Moretti, que trata de registrar certo paradoxo em que a riqueza não resultou, de forma alguma, do trabalho de Robinson.

Trabalhar para si mesmo como se ele fosse *outrem*: é exatamente assim que Robinson funciona. Um lado dele se torna carpinteiro, ou oleiro, ou padeiro e passa semanas e semanas buscando executar alguma coisa: aí Crusoé, o patrão, aparece e aponta a inadequação dos resultados. E em seguida o ciclo todo se repete diversas vezes. E se repete porque o trabalho se tornou *o novo princípio de legitimação do poder social*. Quando, no final do romance, Robinson se vê “senhor (...) de mais de 5 mil libras esterlinas” e de tudo o mais, seus 28 anos de labuta ininterrupta estão ali *para justificar sua fortuna*. Realisticamente, não há nenhuma relação entre as duas coisas: ele está rico por causa da exploração de escravos sem nome em sua plantação no Brasil, ao passo que sua faina solitária não lhe rendeu uma libra sequer. Mas o vimos trabalhar como nenhum outro personagem: como é possível que ele não *mereça* o que tem? (MORETTI, 2014, p. 39-40)

O trabalho e o esforço na ilha, que ocupam quase todo o livro, são princípio de legitimação social, mas Defoe não pode ser acusado de escamotear a origem da súbita riqueza de Crusoé: foi a propriedade escravista no Brasil que lhe rendeu a prosperidade. A notícia é de tal ordem que há certo lirismo na enumeração dos procedimentos (contratos, recolhimento de tributos, registros, etc.) que literalmente quase matam de felicidade:

Agora bem posso dizer, sem dúvida, que a parte final do livro de Jó é bem melhor que o seu início. Seria impossível descrever aqui as palpitações do meu coração quando percorri essas cartas, e especialmente quando me vi coberto por toda a minha riqueza, pois, como os navios do Brasil vinham sempre em comboios, as mesmas naus que traziam minhas cartas também carregavam os meus bens, e as mercadorias já estavam a salvo no rio quando as cartas chegaram às minhas mãos. Numa palavra, empalideci e passei mal; e se o velho não me trouxesse um cordial, creio que aquela surpresa inesperada teria derrotado a Natureza e eu morreria ali mesmo. (DEFOE, 2011, p. 375)

E Robinson prossegue dando conta de como um médico, ao saber do impacto da riqueza em seu paciente, trata de sangrá-lo e “(...)se aquele mal não tivesse sido aliviado por aquele escoadouro criado para os espíritos, eu teria morrido” (DEFOE, 2011, p. 376). Não é para menos, Robinson se descobre “dono de mais de cinco mil libras esterlinas em dinheiro e de vastos domínios, como bem podem ser chamados, nos Brasis, que produzem mais de mil libras por ano, com a mesma segurança de uma propriedade senhorial na Inglaterra”

(DEFOE, 2011, p. 376). O desfecho daquela sempre lamentada desobediência ao pai não poderia ser melhor, embora tenha muito de fantasia na caracterização da honestidade, lealdade e devoção dos parceiros comerciais e patrimoniais do circuito lisboeta e baiano de Crusoé. Não é fácil de acreditar que na ponta escravocrata e aventureira do capitalismo os sócios garantiriam bens e receitas de um comissário negreiro inglês depois de aproximadamente 30 anos. Aqui a fé britânica de Defoe no respeito aos contratos parece se misturar à fantasia de aventuras da tradição, de acordo com Moretti:

Quanto ao êxito financeiro de Robinson, sua modernidade é no mínimo questionável: embora o romance não traga a parafernália mágica da história de Fortunatus, que fora o principal predecessor de Robinson no panteão dos *self-made men* modernos, o modo como sua riqueza se acumula em sua ausência e lhe é posteriormente restituída (“160 *moidores* de Portugal em ouro”, “sete belas peles de leopardo”, “cinco caixas de bombons excelentes e cem peças de ouro sem cunhar”, “mil e duzentas caixas de açúcar, oitocentos rolos de fumo e o resto da conta toda em ouro”) ainda tem muitíssimas coisas dos contos de fada. (MORETTI, 2014, p. 37-8)

Que de resto é assinalado pelo andamento da narrativa no desfecho do relato, ainda Moretti:

Do aventureiro capitalista ao senhor que trabalha. No entanto, à medida que o romance se aproxima do fim, há uma segunda guinada: canibais, conflito armado, amotinados, lobos, ursos, fortuna de conto de fadas... Por quê? Se a poética da aventura fora “moderada” pelo seu oposto racional, por que prometer contar “alguns episódios muito surpreendentes de outras aventuras minhas” na *última frase do romance*? (MORETTI, 2014, p. 42)

Retomando o registro certo de Moretti ali atrás, não há fantasia alguma em estabelecer que a riqueza de Robinson provém da “exploração de escravos sem nome em sua plantação no Brasil”. Aqui Defoe foi de um bom senso ameno e amoral, que não aposta meio guinéu na versão meritocrática do trabalho recompensado mas trata de evidenciar o quanto o trabalho extenuante gera a riqueza alheia. O (realismo?) fantástico é que os responsáveis pelo bom andamento da *plantation* brasileira venham a cumprir os termos de um contrato celebrado por, digamos, brasileiros da geração anterior, trinta anos antes. *Se non è vero è ben trovato*, poderia dizer um compatriota de Franco Moretti. Por outro lado, há alguma evidência que corrobora, ao menos no plano ficcional, o andamento fantasioso na aquisição de riqueza no lombo dos africanos escravizados. Na Literatura Brasileira, num dos raros momentos em que se refere uma outra expedição negreira, o desfecho também é lance de sorte. Estou me referindo ao capítulo nove “O - arranjei-me! - do Compadre”, em *Memórias de um sargento de milícias*, o já clássico romance de Manuel Antônio de Almeida. É capítulo no início do romance, que narra, em retrospectiva, o método pelo qual o Compadre, que cria e sustenta materialmente Leonardo dos sete anos até a juventude, adquiriu o patrimônio que lhe permite viver em relativo conforto.

Na condição de homem pobre, o Compadre era um barbeiro e sangrador percorrendo as ruas do Rio de Janeiro apenas com uma bacia, navalhas e lancetas. Ao prestar serviço, em plena rua, a um marinheiro, é convidado a embarcar em um navio que “viajava para a Costa e ocupava-se no comércio de negros; era um dos combóis que traziam fornecimento para o Valongo, e estava pronto a largar” (ALMEIDA, 2000, p. 115). Isto é, trata-se de um navio rumo à África em busca de escravos. Depois de alcançar sucesso salvando marinheiros e carga humana, o Compadre sangra, já na viagem de retorno ao Rio de Janeiro, o capitão do navio, que adoecera. Mas o capitão do navio morre e o deixa encarregado de entregar uma boa quantidade de dinheiro à sua filha, a qual jamais recebe o dinheiro. A traição da vontade do moribundo rende a estabilidade do compadre, que por sua vez garante a boa vida da infância e juventude de Leonardo, o “nosso memorando” para usar os termos de Manuel Antônio de Almeida. Assim, sendo é patrimônio derivado do tráfico escravista que permite certo desafogo ao homem livre, que pode assim sustentar sem maior esforço, mas sempre barbeando os clientes, a personagem que virá a se tornar sargento de milícias. Não há nenhum sinal de condenação moral aqui, o empreendimento escravista está totalmente naturalizado, o que rende o toque transgressivo ao “arranjei-me” é o descumprimento da vontade do capitão defunto.

Assim, há um pitoresco, e um tanto sinistro, encontro entre a estabilidade do herói malandro de Almeida e a prosperidade do herói burguês de Defoe, ambos às voltas com a sorte que lhes fornece patrimônio advindo dos negócios escravistas. Com um pé no lance maravilhoso (“fortuna de conto de fadas”), os episódios lidam também com o primitivo procedimento médico da época, com o Compadre enquanto sangrador, e Robinson Crusóe sendo sangrado, o que aumenta a similitude dos casos.

Não se trata aqui de forçar um alinhamento entre os dois romances que cairia no arbitrário, mas sim de notar que a aproximação procede, acho, ao enfatizar o lado aventureiro das duas personagens e ao iluminar semelhanças no aproveitamento de temas e formas induzidas pela experiência na periferia do capitalismo, a qual parece marcar mesmo um ilustre representante do individualismo burguês em seus primórdios quando ele se aventura nas margens e pelas águas do Atlântico Sul.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. Apresentação e notas Mamede Mustafa Jarouche. Cotia: Ateliê, 2000. Col. Clássicos Ateliê.

CANDIDO, Antonio. “Dialética da malandragem”. In *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

DEFOE, Daniel. *Robinson Crusóe*. Trad. Sergio Flaksman. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

MORETTI, Franco. *O burguês: entre a história e a literatura*. Trad. Alexandre Morales. 1.ed. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

RICHETTI, John. “Introdução”. In DEFOE, Daniel. *Robinson Crusóe*. Trad. Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson*

Crusoe. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

A RETRADICIONALIZAÇÃO FRÍVOLA O CASO DA POESIA¹

THE FRIVOLOUS RETRADITIONALIZATION THE CASE OF POETRY

Iumna Maria Simon*

RESUMO: Este artigo discute o fenômeno ainda em curso da retraditionalização da poesia contemporânea, procurando situá-lo no quadro da literatura brasileira e identificar as tendências históricas e sociais desse moderno-conservadorismo. É uma retraditionalização capaz de recolher as forças em decomposição da modernidade recente para transformá-las em convenções, arquivos, formas fixas e releituras intertextuais. Esse afrouxamento de exigências é conveniente por liberar a poesia da crítica e da invenção de formas para públicos novos? Ou é preciso criticá-lo como uma modalidade de oficialismo pós-moderno?

Palavras-chave: poesia brasileira contemporânea; tradição literária; pós-modernidade.

ABSTRACT: This article discusses the phenomenon still in course of the retraditionalization of contemporary poetry, seeking to place it in the context of Brazilian literature and to identify historical and social trends of this modern-conservatism. It is a retraditionalization able to collect the decomposing forces of recent modernity to turn them into conventions, files, fixed forms and intertextual readings. Is this loosening of requirements convenient by freeing the poetry of the critics and of the invention of ways for new audiences? On the other hand, is it necessary to criticize it as a kind of postmodern officialism?

Keywords: contemporary Brazilian poetry; literary tradition; post modernity.

¹ Este artigo é resultado de uma série de conferências apresentadas em Portugal, em março de 2011, promovidas pelo Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Fundação Universidade do Porto, pelo Instituto de Estudos Norte-Americanos e o Centro de Estudos Sociais (CES) da Universidade de Coimbra e pelo Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho.

* Professora de teoria literária e literatura comparada na Universidade de São Paulo. E-mail: iumna@uol.com.br

Por um desses quiproquós da vida cultural a tradicionalização, ou a referência à tradição, tornou-se um tema dos mais presentes na poesia contemporânea brasileira, quer dizer, a que vem sendo escrita desde pelo menos os meados dos anos 1980.

Pode parecer um paradoxo que a poesia desse período, a mesma que no Brasil tem continuidade com ciclos anteriores de vanguardismo, sobretudo a poesia concreta, e se seguiu a manifestações antiformalistas de irreverência e espontaneísmo, como a poesia marginal dos anos 1970, tenha passado a fazer um uso relutantemente crítico, ou acrítico, da tradição. Nesse momento de esgotamento do moderno e superação das vanguardas, instaura-se o consenso de que é possível recolher as forças em decomposição da modernidade numa espécie de apoteose pluralista. É uma noção conciliatória de tradição, alheia aos revisionismos e às intervenções radicais, que, em lugar da invenção de formas, valoriza a convencionalização a ponto de incentivar a prática, mesmo que metalinguística, de formas fixas e exercícios regrados.

Ainda assim, não se trata de um tradicionalismo conservador ou “passadista”, para lembrar uma expressão do primeiro modernismo dos anos 1920. O que se busca na tradição não é nem o passado como experiência, nem a superação crítica do seu legado. Afinal não somos mais como T.S.Eliot que acreditava no efeito do passado sobre o presente e, por prazer de inventar, queria mudar o passado a partir da atualidade viva do sentimento moderno.² Na conhecidíssima definição da tarefa do poeta moderno, formulada no ensaio “Tradição e talento individual”, curiosamente tradição não é herança, ao contrário é a conquista de um trabalho persistente e coletivo de autoconhecimento, capaz de discernir a presença do passado na ordem do presente, o que, segundo Eliot, define a autoconsciência do que é contemporâneo (ELIOT, 1975). Nessa visada, na qual Fredric Jameson encontrou uma manifestação dialética em ato, o passado não é estático, mas é continuamente transformado e refeito pelo novo, recriado e modificado pela contribuição do poeta moderno consciente de seus processos artísticos e de seu lugar no tempo (JAMESON, 1985, p.241). É claro que tal percepção de que passado e presente são simultâneos e inter-relacionados não ocorre na idéia inespecífica de tradição que tratarei aqui. O passado, para o poeta contemporâneo, não é mais uma projeção de nossas expectativas ou o que reconfigura o presente. Ficou reduzido, simplesmente, à condição de materiais disponíveis, isto é, a um conjunto de técnicas, procedimentos, temas, ângulos, mitologias, que podem ser repetidos, copiados e desdobrados, num presente indefinido, para durar enquanto der, se der. Pode-se dizer que, na cena contemporânea, a tradição já não é o que permite ao passado vigorar e permanecer ativo, confrontando-se com o presente e dando uma forma conflitante e sempre inacabada ao que somos. Não implica, tampouco, autoconsciência crítica ou consciência histórica, nem a

² Na sua crítica às concepções do progresso que subjazem aos esquemas interpretativos do historicismo e do materialismo vulgar, Walter Benjamin redefine o presente em função das promessas não-cumpridas do passado, trazendo para o horizonte da mudança revolucionária a apropriação da tradição. “Cabe ao materialismo histórico reter a imagem do passado que se oferece de súbito ao sujeito histórico no instante de perigo. Este perigo ameaça tanto os conteúdos da tradição quanto os que a recebem. [...] A cada época, é preciso procurar arrebatá-la de novo a tradição ao conformismo que está prestes a subjugar-la” (Walter Benjamin, *Oeuvres III*. Paris: Gallimard, p. 431, tradução minha). Desse modo, Benjamin transpõe para o movimento da reflexão do pensador ou do historiador, movimento que não é estranho à criação do artista e do escritor, a tarefa revolucionária que, pelo processo simultâneo de destruição e reconstituição, articula presente e passado, revolução e tradição. Embora restrita ao âmbito da criação individual, a disciplina da reavaliação implicada na fabricação da tradição, segundo Eliot, não está distante dos termos benjaminianos, mesmo que originalmente tenha sido concebida para uma ordem conservadora.

necessidade de identificar se existe uma tendência dominante ou, o que seria incontornável para uma sociedade como a brasileira, se as circunstâncias da periferia pós-colonial alteram as práticas literárias, e como.

Não estou afirmando que os poetas atuais são tradicionalistas, ou que se voltaram todos para o passado, pois não há nesse retorno à tradição o menor traço de classicismo ou revivalismo. Eles recombina formas amparados por modelos anteriores, principalmente os modernos. A tradição tornou-se um arquivo atemporal, ao qual recorre a produção poética para continuar proliferando em estado de indiferença em relação à atualidade e ao que fervilha dentro dela. Até onde vejo, as formas poéticas deixaram de ser valores que cobram adesão à experiência histórica e ao significado que carregam – os velhos conservadorismos culturais apodreceram para dar lugar, quem sabe, a configurações novas e ainda não identificáveis. Mesmo que não exista mais o “antigo”, o esgotado, o entulho conservador, que sustentavam o tradicionalismo, tradição é o que se cultua por todos os lados. Na literatura brasileira, que sempre sofreu de extrema carência de renovação e variados complexos de inferioridade e provincianismo, em decorrência da vida longa e recessiva, maior do que se esperaria, que gozaram modas, escolas e antiquilhas de todo tipo, essa retraditionalização desculpabilizada e complacente tem inegável charme liberador.

1.

Sirvam de ilustração duas declarações de poetas brasileiros atuais, bastante apreciados, que explicitam o uso contemporâneo da tradição:

Eucanaá Ferraz: “Quanto à possível caracterização da poesia que se escreve hoje no Brasil, há um ponto pacífico: estamos diante de uma extraordinária heterogeneidade. Na convivência de linhagens está em cena, sobretudo, uma contemporaneidade de “formas”. Assim, o verso livre convive com o metro; o soneto com a página neoconcretista; o coloquial com o registro culto e elevado, assim por diante. Esta atualização de formas várias mostra o quanto os poetas atuais não optaram por uma linguagem canônica, inquestionável, com a qual ingressariam sem riscos e pré-aprovados no quadro da poesia brasileira.[...] // Hoje, diante do acervo da poesia brasileira e mesmo universal, os poetas sentem-se beneficiados; têm liberdade de fazer uso de quaisquer formas, numa relação positiva, num exercício de discernimento que implica a aceitação de certos paradigmas e a negação de outros, mas sem que uma verdade canônica estabeleça o certo e o errado para todos.” (FERRAZ, 2002).

Carlito Azevedo: “Eu sou absolutamente tradicional. Até os anos 50, com as vanguardas, com a idéia de poesia concreta, existia a idéia de que era legal romper com a tradição. Este é o lado do modernismo e das vanguardas com que menos me identifico. Acho mais ousado estar dentro da tradição do que tentar criar do lado de fora. É mais ousado quem tenta dialogar com uma tradição enorme, pois terá que se medir com grandes criadores. // Quando um autor escreve hoje um soneto, ele terá que se medir com Dante, com Camões, com Shakespeare. É essa uma ousadia muito maior do que partir para um campo novo em que não há um adversário. Gosto muito de saber que tenho uma família no tempo e no espaço, com a qual dialogo constantemente. [...] Sou herdeiro do concretismo como sou do modernismo, da poesia marginal e do surrealismo, pois, tendo vindo depois deles, não ignorei

o legado de nenhum.” (AZEVEDO, 1996).

Em tais declarações encontramos uma definição do que significa fazer poesia no Brasil, definição que traz à tona as implicações estéticas dessa maneira nova de compreender as formas de apropriação literária e de inscrição nas linhagens da tradição, nas quais o poema se espelha e tende a se acomodar. Acredito que exista nesses usos e abusos da tradição uma política, mas sua feição ainda não se deixa distinguir e por isso espero que, ao descrevê-la, essa feição ganhe relevo.

Na declaração de Eucanaã Ferraz não há sinal de interesse por seu próprio tempo. E acrescento: e haverá pelo passado? Observe-se que o termo “atualização” é usado para expressar preferência por uma acumulação normalizada e não-problemática do legado poético como riqueza ou potencialidade, em vez de ressaltar a sintonia com o presente ou o descarte do obsoleto. Aí, o que está em foco são formas, linguagens e recursos da tradição, enfim, a plenitude do campo exclusivo do literário, cuja vigência foi ampliada ao máximo. Interessante a convivência pacífica (civil, como dizem uns, ou republicana, como dizem outros) de diferentes linhagens como expediente para evitar a linguagem canônica, uma verdade canônica que se imponha de fora da literatura – alusão evidente ao que havia de programático e desafiador no movimento moderno. Disso decorre o elogio da heterogeneidade (aliás, uma das bandeiras da década de 1990), aqui valorizada como traço de pluralismo, como se agora fossem chegar à arena pública as mais variadas e distintas vozes poéticas.

Coerente com tais concepções, a definição de tradição como “contemporaneidade de formas” é curiosa: pressupõe que todas elas convivam sem atrito e compartilhem o mesmo e generoso espaço, sem risco de serem acusadas de regressão, atraso, anacronismo ou conformismo. Etimologicamente, contemporâneo significa o que é do mesmo tempo, pressupondo uma época com a qual se está em sintonia, ainda que seja para divergir ou dela se separar. No uso que Eucanaã Ferraz faz do termo, sobreviveu apenas a idéia de existência simultânea no mundo das formas, sem ancoragem na experiência de um presente. A liberdade de criação que o poeta prega é voluntarista e tão combinatória que desconhece sua circunstância imediata, assim como o passado é estático e museológico. Nessas palavras, não há fusão entre poeta e passado, nem se considera que o “talento individual” possa ser testado a partir de um conflito objetivo ou de uma luta interior. O poeta entra na dita contemporaneidade como um consumidor que pode hoje usar todas as formas disponíveis sem se comprometer, sem ser afetado por nenhuma delas - e nem elas afetam o seu dizer. As formas não são autoconstituintes do poema, porque a convenção tem a precedência e delimita o campo da intuição criadora, onde qualquer emoção precisará de um ponto de apoio instituído ou de uma intermediação cultural (via direta para o intertextualismo, que é uma espécie de primo rico da retraditionalização). “Forma”, nessa acepção, é coisa pronta, *fôrma*, gêneros modernos ou não, medidas, o que pré-existe dentro dessa liberadora heterogeneidade do *prêt-à-porter*, esvaziado de matéria.

Na explicação de Eucanaã Ferraz surge uma oposição especiosa entre contemporaneidade de formas e a submissão ao cânone, entendida esta como uma identificação subalterna a tendências ou movimentos do passado. O cânone tem uma função fantasma de entidade repressora, monológica, enclausurante, ao passo que o poeta contemporâneo frequenta todas as linguagens consagradas sem programa, mas ainda simulando um discernimento crítico. Ele diz que os poetas que no passado escolhiam uma

determinada forma não corriam riscos, eram pelo contrário reverentes ao cânone e entravam “pré-aprovados” para o quadro da poesia de seu tempo. Penso que esta é uma compreensão nada generosa da aventura implicada na criação moderna, desde o romantismo, senão antes. Vê-se que ele projeta retroativamente a condição pós-moderna, recusando-se a compreender o que estava em jogo na criação poética em momentos anteriores, quando as formas não eram canônicas e nem sequer estavam convencionalizadas. Não deixa de ser um anacronismo supor que as opções vigentes no presente já estavam configuradas no passado, tais como as conhecemos. Os poetas que testavam e experimentavam formas são aí, por meio dessa distorção, acusados de conhecer apenas uma possibilidade formal, de se empenhar numa linha, uma apenas, em detrimento das demais. Enquanto os poetas que vieram depois, esses, sim, podem usufruir em bloco o tesouro de formas cristalizadas, sabendo apreciar sua variedade livremente e brincar com elas. Ademais, Eucanaã Ferraz insinua, não sem alguma timidez, que os poetas atuais superaram por inércia os poetas anteriores, embora ele próprio não esteja interessado nesse processo de superação – basta-lhe acreditar que a posição histórica de sua época é superior. Por condição, os que vieram depois estão em vantagem em relação aos antecessores.

A consciência do que é contemporâneo subentende, portanto, o elogio da heterogeneidade, a reverência à tradição e aos seus materiais, que afinal se mostraram flexíveis e recicláveis – o pluralismo relativiza a função da crítica e desarma a releitura transformadora do legado. Por isso, Eucanaã Ferraz prefere formas reconhecíveis, ao mesmo tempo que tem o topete de dizer que usar a tradição é desafiar o cânone – por quê? A proposição parece-me quase um *non-sense*, mas é preciso entender ao avesso a necessidade dessa tradicionalização dita anticanônica. Não custa notar que aqui a situação é oposta aos debates recentes sobre a politização do cânone, dos quais se passa à margem. Quais os autores admitidos e os argumentos para instituí-los? Quais as políticas de exclusão? Que circunstâncias histórico-sociais são decisivas para uma canonização que pode deformar a transmissão do legado e enrijecer o ensino? Nada disso aparece nesses depoimentos sobre a tradição. Ao que tudo indica, a moda da politização do cânone virou na boca dos poetas brasileiros recentes – e Eucanaã Ferraz não está sozinho – argumento a favor da autonomia estética, posta em prática por um esteticismo intertextual. O pluralismo das boas intenções enxerga a si mesmo como liberal, aberto e acima de qualquer suspeita.

O pronunciamento de Carlito Azevedo, mais didático e um tantinho frívolo, começa com uma idéia também equívoca do movimento moderno, caricaturado como ruptura *tout court* com a tradição, como se os modernos – parece sugerir – tivessem rompido no vazio. Quando se sabe que a tradição moderna se constituiu pela dialética permanente entre a impregnação do legado e a capacidade de revolucionar as formas – basta lembrar o pensamento de Mario de Andrade ou a teoria estética de Adorno. Simulando uma radicalidade conservadora, Carlito Azevedo declara que é preciso ser “absolutamente tradicional”, numa inversão jocosa da frase de Rimbaud (“Il faut être absolument moderne”). Pode ser que tal declaração tenha mais gratuidade do que convicção, embora o que vem a seguir seja de má fé, por apresentar a tradição moderna como uma linhagem de autores molengas que praticaram o experimentalismo por medo, para ocultar suas deficiências, e, astutamente, se postarem do “lado de fora” da tradição, assim escapando a julgamento por falta de termos de comparação.

Na conjuntura da literatura brasileira o alvo visado, cabe ressaltar, é a poesia concreta,

que alimentou durante décadas a chama do vanguardismo e sempre assumiu a “tradição da ruptura” nos termos de Octavio Paz. Mas também neste caso Carlito Azevedo erra a pontaria, porque um poeta como Haroldo de Campos, por exemplo, jamais subestimou o papel da vanguarda no sentido de renovar a tradição e definir autores e obras do passado que a anteciparam e a inspiraram. Lembro a passagem famosa de um texto de 1961, que está incluído na *Teoria da Poesia Concreta*: “A tradição viva é moderna. Nessa acepção, quanto mais moderno, mais tradicional, mais parente da tradição válida, onde quer que ela se encontre” (CAMPOS, 1975, p. 154). Por isso, o ataque de Carlito à ruptura moderna não estará simplificando de modo escandaloso a posição histórica da poesia moderna como um todo e falseando o básico da poesia concreta em particular? Seja como for, fica claríssimo que ele não aceita mais os termos peremptórios em que a vanguarda concretista se pronunciava: dispensa-se de buscar a tradição viva, renuncia a questionar o estatuto da tradição (oficial ou não) ou a decretar o que vale e o que não vale. Está interessado, ao contrário, em desarmar os enfrentamentos e subestimar o momento destrutivo da vanguarda como poeta-herdeiro que é. Assim, se perfila ao lado do canonicamente existente, cujo funcionamento abstrato e atemporal, como entendido por Carlito Azevedo, desconhece proibições, hierarquias e exclusões, é alheio à política e à história do presente. Sem dúvida, no Brasil, o debate norte-americano sobre o cânone serviu de licença para essa corrida rumo à tradicionalização - isto é, rumo à atualização ou contemporaneidade de formas nos termos de Eucanaã Ferraz.

Observe-se que a defesa de um ultratradicionalismo é no mínimo caprichosa, se não for mais uma gaiatice (pois Carlito gosta muito delas). O poeta simula que a tradição não se forma pelo diálogo crítico dos criadores com obras do passado, seja refazendo continuidades, seja manifestando confronto e anseio de superação. Na sua concepção, a tradição está a-historicamente configurada, e sempre aberta para acolher o que quer que seja. Ao mesmo tempo, esquece de propósito que nos países periféricos a tradição se constitui medindo forças com a imposição colonial, ao manifestar o desejo de construir uma cultura própria e válida universalmente. O conceito de “formação” de Antonio Candido, explorado em seu conhecido livro *Formação da Literatura Brasileira*, significa para um crítico como Roberto Schwarz justamente isso: “verificação crítica da tradição” (SCHWARZ, 1999, p. 47). Tradicionalizar para Mario de Andrade significava referir-se ao presente, conquistar o passado, mesmo o passado inautêntico, para a sensibilidade contemporânea com uma generalidade nova e nacional.

O que Carlito Azevedo entende por ser “absolutamente tradicional” pode ainda suscitar outras indagações: estar “dentro da tradição” será a grande ousadia contemporânea? Ousadia e defesa da tradição são termos que se atraem numa dialética que desconhecemos (a mesma de Eucanaã Ferraz?), mas que não é a da poesia moderna – dos modernismos à poesia concreta. Medir forças com grandes criadores do passado, será essa a grande novidade que os poetas podem hoje oferecer? Mas como medir forças com Homero ou Dante, a não ser retórica e fantasiosamente? Um campo de experimentação poética não teria adversários porque os conservadores hoje estão todos camuflados?

As duas passagens transcritas convergem para apresentar como ousado justamente aquele que não corre riscos. Os dois poetas ostentam o que eu chamo de “complexo de quem vem depois”, que pressupõe a superioridade da própria posição histórica, beneficiando-se do fato de ser subsequente, sobretudo subsequente à vanguarda e ao esgotamento do movimento moderno. Quem vem depois acredita que, pelas graças da diacronia, herda automaticamente

tudo o que veio antes; situa-se num momento adiantado, não precisa prestar contas, não se impõe uma disciplina criadora ou expressiva e nem pretende formular um projeto – idéia considerada autoritária e canônica, de uma verdade única, como dizem. Os que vieram depois gozam da liberdade de vivenciar sobreposições, tempos múltiplos de causalidade desconhecida ou já esquecida, sem divergências ou intempestividades. Os dois poetas fazem o elogio da heterogeneidade e do repertório universal de formas poéticas que convivem pacificamente neste desaguadouro de tempos e tendências que é o presente.

Cabe nesta altura tomarmos um desvio para situar esses dois pronunciamentos exemplares. A compreensão tradicionalizadora que apresentam não deixa de ser uma variante da “poesia pós-utópica”, tal como formulada por Haroldo de Campos, em 1984, no intuito de marcar oficialmente o fim da poesia concreta ou do ciclo vanguardista e o fim das utopias (CAMPOS, 1997, 243- 69). A “poesia da agoridade” foi então anunciada como um programa modesto, mas redentor, para as adversidades do presente: suspendia-se a estratégia de oposição às tradições com prazo vencido e ao conformismo do cânone em nome de uma “pluralização das poéticas possíveis”, o que subentende um recuo tático e a admissão realista do que existe. Sem derrotismo, ao contrário com seu imbatível entusiasmo, Haroldo de Campos limita o âmbito poético ao diálogo com a tradição, ao intertexto e à tradução, todos eles formas fraquinhas de negatividade, porém suficientes, segundo o ex-concretista, para uma reflexão sobre o desencanto do momento. Seu propósito, a meu ver, é o de mascarar a falta de saída histórica, cancelando a adversidade do presente, a historicidade do eu e das formas literárias, mas preservando uma noção de rigor de construção do poema, cuja matéria fica esvaziada de atualidade (ou seja, da proximidade de um presente problemático). É ocasião, portanto, para multiplicar as linhas da tradição e incitar a apropriação de uma pluralidade de passados sem o filtro deformador de um programa de futuro. Noutra passagem dos mesmos anos (1983), Haroldo de Campos expressa com euforia o regime novo em que entrava a atividade poética: “Escrever, hoje, na América Latina como na Europa, significará, cada vez mais **reescrever, remastigar**” – parecendo definir assim uma versão intertextual e determinista da Antropofagia de Oswald de Andrade (CAMPOS, 1992, p. 255).

A afinidade das posições dos poetas contemporâneos com a panacéia pós-utópica de Haroldo de Campos não costuma ser apontada ou lembrada, talvez porque diferentes gerações não cheguem a um resultado comum pelas mesmas vias. Entretanto, foi a partir da decretação por tabela do ocaso da vanguarda e do lançamento da “poesia da agoridade”, como abertura edificante para o impasse histórico do momento, que a poesia brasileira se reorganizou e bateu em retirada pelo caminho pós-moderno da retraditionalização.³ Mas é

³ “Agoridade”- é assim que Haroldo de Campos traduziu a expressão *Jetztzeit* das teses “Sobre o conceito de História”, de Walter Benjamin. Originalmente, *Jetztzeit* (literalmente “tempo-agora” com o sentido de “agora mesmo”) significa a centelha do vislumbre do pensador que resgata as esperanças do passado sobreviventes na desesperança contemporânea. Ao traduzi-lo por “agoridade”, com o rigor que lhe era próprio, o poeta brasileiro amplifica a abstração do *insight*, tornado momentaneamente monumental como um critério periodológico (ou um espírito de época), recaindo na homogeneidade e no vazio, justamente contra os quais Benjamin investira. A noção de agoridade também prescinde da interrupção revolucionária e desconhece o potencial emancipatório do passado, acomodada na falta de esperança de seu horizonte pós-utópico. Na acepção original do Agora benjaminiano há um elemento explosivo; na acepção haroldiana o agora está em repouso e meio sonolento. Outra fonte mais próxima do conceito de “agoridade” talvez esteja nas páginas de *Los hijos del limo*, mas também nesse caso a afinidade é remota. O agora da poesia feita no “ocaso das vanguardas” (associado à descrença no futuro) propõe para Octavio Paz uma imediatez física e prazerosa – uma reconciliação mítica de princípio e fim (sem qualquer traço messiânico à maneira benjaminiana) na ardência de um instante: “... a rebelião do corpo é também a da imaginação. Ambas negam o tempo linear: seus valores são os do presente. O corpo e a imaginação ignoram o futuro: as sensações são a abolição do tempo no instantâneo, as imagens do desejo dissolvem passado e futuro num presente sem datas”

imprescindível acrescentar que a incorporação generalizada daquelas palavras de ordem de Haroldo de Campos acabou por limpá-las de seus resíduos vanguardistas e de certo progressismo altissonante, tanto que a poesia contemporânea desmanchou a referência nacional que ainda balizava o itinerário concretista, assim como subestimou a existência de uma crise do verso – afinal, as novas gerações sabem, a partir da leitura da poesia dos antigos concretistas, que o verso sobreviveu como um arcaísmo feliz dentro da linguagem multimídia. Os poetas podem agora assumir a heterogeneidade e a multiplicação de passados como ponto de partida e não mais como pouco heróico ponto de chegada. Menos normativos, sem a folha corrida de feitos revolucionários, dispensam-se de prestar contas sobre a própria posição e ostentar outra vez algum vanguardismo espectral.¹ A retraditionalização decorrente é inespecífica e pró-globalização, uma espécie de abertura geral do mercado, no que se distingue das precauções judiciosas e paternas que Haroldo ainda tomava contra a invasão da poesia convencional. Os novos poetas logo trocariam a suposta radicalidade construtiva por dicções mais triviais, porém não menos convictas do trabalho rigoroso com a linguagem: o resultado é uma lírica debilitada em que a autorreflexão se torna sentimentalismo e a construção se torna (anticabralinamente?) subjetivismo e contingência. Enfim, o bem-estar da tradição supera o dilaceramento entre formas avançadas e formas anacrônicas, pois umas e outras não encarnam mais o agonismo de opções implacáveis.

2.

A virada para a tradição, a partir dos meados dos anos 1980, deu-se no contexto do colapso da modernização, da desagregação do projeto moderno, da falência das utopias, que correspondeu, em países como o Brasil, a um período longo de estagnação econômica e social. Nessas condições, fomos surpreendidos por esse novo e prolongado ciclo de institucionalização de toda a experiência moderna, incluídas as vanguardas que entraram para o grande varejo modernista. Esses anos coincidiram, como vocês sabem, com o auge do Neoliberalismo, que atravessaria os dez anos seguintes e pico difundindo uma espécie de consenso pluralista a favor da mercantilização, da competência abstrata, da liberação dos mercados, do universalismo vazio - práticas alheias à inquietação crítica e contrárias, cabe frisar, a tradições intelectuais avançadas, dirigidas à crítica do capitalismo.

Abro aqui um parêntese para contar como procurei, aos tateios, encontrar nesse cipoal maneiras de descrever e designar o novo regime em que entrava a poesia contemporânea embalada pelo pluralismo neoliberal. No final dos anos 1980, falei em “requalificação literária” ou “reliterarização” para descrever o movimento da poesia brasileira em direção a valores literários elevados, aliterados e poetizantes, uma vez que a produção daquele período recusava a circunstância imediata, a experiência existencial ou as formas antiliterárias - vanguardistas ou não. Contudo, “reliterarização” tinha o inconveniente de nos jogar de volta às tradições oratórias e acadêmicas que infestaram, até há bem pouco, as práticas literárias brasileiras, com seu padrão ornamental e suas dicções pomposas. Evidentemente não era mais o caso da poesia que discutíamos, porque sabemos o quanto ela está integrada no cotidiano,

(Octavio Paz, *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1974, p. 203). O presente neológico, intertextual e esvaziado de Haroldo de Campos tampouco partilha da imaginação sensorialista, da crítica ao progresso e à racionalidade do processo histórico, que fundamentam o visionarismo mítico do escritor mexicano.

redescobindo a beleza poética sem antagonizar alta cultura e cultura de massa. Em 1989, escrevendo sobre as tendências vanguardistas dos anos 1950 e 1960, assumi que estava encerrado o ciclo do que Mario de Andrade qualificou de “atualização da inteligência artística brasileira”, por ele definida como uma das conquistas fundamentais do movimento modernista (SIMON, 1995). Sob a pressão do presente, minha constatação se baseava na experiência de que a vida cotidiana estava tão alterada pela economia e pela tecnologia, tão internacionalizada, que dispensava por assim dizer o requisito de atualização. A internacionalização brasileira era um fato e o país sofria o resultado de uma modernização truncada e catastrófica, a qual necessitava impreterivelmente uma crítica especificada do progresso como elemento atualizador. Foi nesse clima, entretanto, que se iniciou uma era de pastiches, glosas, revisitações e intertextualismos, marcada pela volta às convenções poéticas e aos ofícios do verso que idealizam o poético, bem à distância da autoconsciência moderna de que os documentos de cultura são documentos da barbárie de que são feitos.

Esbocei de modo prospectivo o vínculo do fim da atualização artística no Brasil com a crise da modernização mundial como sinais das transformações e impasses que atravessávamos. Nos anos seguintes, não poucas vezes pude reverificar o que constatei, desacorçada com os rumos da produção poética que, até então, parecia não reconhecer esse vínculo (ou preferia esquecê-lo). Por volta de 1998, utilizei pela primeira vez o rótulo irônico “retradionalização frívola” para reagir à consolidação dessa poesia culta, séria e intertextual, empenhada na institucionalização literária e pluralista na publicidade que faz de si própria. Àquela altura, a impressão avassaladora era de que a mercantilização atingira a produção cultural mais independente: havia uma poesia profissionalmente poética, integrada ao mercado e com baixo interesse artístico. A despeito de ser um processo irrefreável do capitalismo, a mercantilização não é uma categoria explicativa suficiente para apreender um ciclo literário como este, pois, soando como uma condenação moral, subestima a história de sua gênese e de suas filiações formais, além de intimidar a consideração estética. Descrever esse itinerário sob o ângulo da retradionalização oferece alternativamente uma complexidade que presumo multilateral e que não conclui simplesmente que houve rendição ou queda. Nesse processo histórico-literário existem expectativas que se cumprem, outras que fracassam ou mais outras que, ao se realizarem, fracassam igualmente. É um processo em aberto, que carrega implicações intra e extraestéticas, cujo andamento se confunde com seu âmbito nacional, que também está em mudança. Com essa autojustificação, não pretendo por outro lado minimizar o fato de que essa produção sobrevive dentro do mercado, mesmo que possa dentro dele ter a limitação (ou as vantagens) de uma indústria cultural caseira.

Ao longo desses anos, o que verifiquei foi a mudança do peso e do sentido da tradição, que não precisa ser necessariamente reverenciada, contestada ou transformada, mas tal como existe franqueia um acervo de formas para que os poetas cultivem seus anseios de superação e crítica. As passagens dos depoimentos de Carlito Azevedo e Eucanaã Ferraz manifestam o ideário latente da retradionalização frívola, indicando como essa nova política da tradição se converteu ela própria numa ideologia recorrente, de largo uso, para explicar e justificar (melhor dizer: legitimar), a posição atual dos poetas e da sua poesia. O discurso da tradição tornou-se desse modo o fiador de um estado de normalidade contra o estado anterior de exceção que, afinal, pôde ser controlado pela institucionalização progressiva, pelo oficialismo midiático e por um calculismo *highbrow*. Temos de sugerir que a poesia que escrevem está integrada a essa prática relutantemente crítica, que reverencia a tradição e se

apropriada dela, embora aqui e ali ambos possam flexibilizar o paradigma retraditionalizador com os seus próprios interesses geracionais. Em Carlito Azevedo, o rigor construtivo vira esteticismo escancarado, um dispositivo de dissolução referencial e vertigem sintática que transpõe a contundência do cabralismo para um espetáculo de indeterminação textual movido pelo desejo de ornamento e beleza. Em Eucanaã Ferraz, emoção e beleza curam as cicatrizes da construção pois o ritmo do desejo, com sua naturalidade sensual, retifica e humaniza (sentimentaliza?) a racionalidade construtiva – desse modo, o poeta pode ousar um cabralismo do afeto e da delicadeza em diálogo com autores portugueses.⁴

3.

Enfim, a novidade pouco entusiasmante da dinâmica recente da poesia brasileira é esse apego institucional ou quase oficial à tradição. Valeria agora inscrevermos o significado do fenômeno numa perspectiva longa da história da literatura brasileira. Em literaturas recém-constituídas, de países novos como os da América Latina, o desejo de construir uma tradição sempre envolveu um timbre político de insatisfação com o passado imediato e de protesto contra o atraso. Como dizia Mario de Andrade, já em 1924, só nos tradicionalizaremos integralmente e “só seremos uma Nação quando enriquecermos a humanidade com um contingente original e nacional de cultura”(ANDRADE, 1983, p.18). Criar usos próprios e internos para a apropriação da literatura universal, estabelecer códigos literários e sistemas de transmissão de vasto alcance, posicionar-se em relação aos componentes recalcados da nacionalidade e do mundo popular, delinear linhas de continuidade nas quais se verificasse a formação de uma tradição local - tais eram os pré-requisitos para que uma tradição nacional alcançasse funcionamento pleno.

Desde o século XIX, consolidar uma tradição implicava, após a Independência, incorporar experiências e formas artísticas anteriores para definir a nacionalidade, com propósito de superação e de autonomia, ou seja, estabelecer discriminações e filtros para o rumo que interessava. Nesse sentido, a tradição encarnava uma espécie de ficção de identidade, de tal forma que pudesse interessar e envolver o povo numa experiência comum de imaginação e criatividade cultural, mesmo que originalmente proveniente das classes dominantes. Na literatura brasileira, o romantismo e o modernismo representaram dois momentos em que essa experiência foi testada e validada de múltiplas maneiras. A tradição culta foi concebida como a mais abrangente e atualizada possível, com a premissa de que sua

⁴ A poesia portuguesa está circulando com intensidade e os brasileiros voltaram a dialogar com ela. Mas é preciso saber o quanto essa abordagem realmente dá acesso à singularidade e qualidade portuguesas ou, simplesmente, serve para espelhar os paradigmas brasileiros. Como poetas formados por um debate recente tão desconfiado do lírismo (senão antilírico) podem aprender com Sophia de Mello Brayer e Eugênio de Andrade, que nunca sacrificaram o auto-conhecimento à exposição racionalista e ao discurso disciplinar sobre o próprio poético? Ou os brasileiros, com um sensualismo empírico e desintelectualizado, não estão idealizando nos intermediários portugueses um confessionalismo ou uma psicologização absolutamente estranhos à nomeação do materialismo pagão que define os dois citados? Mesmo a assimilação da obra de Adília Lopes não estará incentivando a restauração da informalidade da poesia marginal, agora do ponto de vista das mulheres, sem senso dos paradoxos e sem perversidade intertextual? O mesmo pode ser dito dos poetas que se aproximaram da Language Poetry, principalmente em São Paulo, os poucos nesse período que quiseram emparelhar (nisso parecidos com os inimigos neobarrocos) com a moda internacional: misturam procedimentos de indeterminação da linguagem e desarticulação sintática com a idéia de unidade expressiva e/ou isomorfismo concretista, criando um curto-circuito de efeito antes esteticista que transgressivo, que desmancha a política da linguagem dos norte-americanos.

difusão em diferentes estratos da sociedade favorecesse um patamar de excelência e exigência cultural em que o não-canônico propiciava o choque de uma beleza nova. Fundar ou inventar uma tradição pressupunha um horizonte político de luta, de transformação e de difusão das Luzes como índice da integração interna. Até no caso da Antropofagia, de Oswald de Andrade, até neste caso, que apresenta a aventura dessa formação cultural em versão cômico-grotesca, não deixa de constar a assimilação crítica das tradições cultas e a superação delas como originalidade nativa.

No curso dos anos 1940 e 50, a tônica do debate sobre a tradição se deslocaria para o âmbito político-social, em que surgiram instrumentos econômicos e políticos para implantar o desenvolvimento e a transformação do país. Confiava-se que a acumulação de forças empenhadas na superação do atraso poderia ser arrebatada pelas mãos do Estado, completando as reformas estruturais e combatendo a desigualdade. As promessas de integração e autossuficiência que tais mudanças aventavam sabemos o quão míticas foram, e sempre acabam sendo na interminável revolução brasileira. Talvez possamos hoje ter a nitidez de afirmar que poetas como João Cabral de Melo Neto e movimentos como o concretismo, vivenciando esse deslocamento do significado da tradição naquele tempo de desenvolvimentismo, já haviam pressentido que ela estava cada dia mais ameaçada pela internacionalização e pelo avanço da sociedade urbano-industrial.⁵ João Cabral pensa a crise de comunicação da poesia moderna, cuja intransitividade o incomoda, voltando-se para uma poesia antilírica de andamento prosaico e formas arcaicas, que rompe com a prosódia fácil e a musicalidade sentimental do mais arraigado lirismo luso-brasileiro, ao mesmo tempo que se arrisca na abstração metapoética a partir de temas da miséria nordestina e espanhola. O concretismo, insatisfeito com o déficit de vanguarda do modernismo brasileiro, abre-se para a cultura de massa e os meios de comunicação, inclusive a publicidade, para lançar uma poesia de exportação com base num elenco de antecessores pescados em várias linhagens da poesia moderna. São articulações exploratórias e inesperadas, que fundem experiências de várias origens e quebram a linearidade da vigência da tradição anterior.

Retomando: o fenômeno da retraditionalização frívola ocorreu depois que o nexo da poesia com a modernização foi rompido. É precisamente esse o momento em que a referência nacional sai de cena e a idéia de tradição moderna, plenamente consolidada, deixa de funcionar como referência ou trunfo. A tradição, que passou a ter o mesmo valor de um artigo de comércio, já não representa uma experiência nacional e popular em curso, ou um fator decisivo para se pensar e combater a dependência.⁶ Sem desenvolvimento ou integração nacional à vista, num quadro em que o atraso educacional e mesmo a alfabetização parecem agravados pela entrada maciça da tecnologia no cotidiano, os poetas não deixam de ter motivos plausíveis para mandar às favas a responsabilidade esclarecida e crítica. Essa mudança de perspectiva, de alcance geral, convenceu os produtores culturais de que as diferenças nacionais existem como marcas de fábrica e as tradições estrangeiras são todas elas acessíveis,

⁵ Em linha com tal pressentimento, Antonio Candido numa passagem famosa, escrita em 1955, observava que a consolidação da tradição literária no Brasil, no curso dos anos de 1940/1950, não só era tardia como incapaz de atender o novo funcionamento da vida cultural pós-literária, tendo em vista a implantação crescente dos novos meios de comunicação com os quais as formas escritas de expressão entravam em concorrência. (*Literatura e sociedade. Estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2ª. ed., 1967, p.160).

⁶ Em “Os sete fôlegos de um livro” Roberto Schwarz apresenta várias interpretações do desenlace contemporâneo da idéia de formação, nas quais por sinal a leitura que faço da crise da tradição está contida (*Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, pp. 46-58).

como se a globalização por si só franqueasse a igualdade dos processos culturais. O bando de herdeiros que são os poetas parece ignorar que a tradição no sentido próprio é uma experiência coletiva passível de aperfeiçoamento e generalização. Confiam que a dinâmica da acumulação literária estaria agora sendo conduzida precipuamente pelo interesse individual (e suas idiossincrasias) e pela proclamada vocação à universalidade. A tradição, como a conhecíamos, deixou de ser um valor a ser transmitido, um patrimônio coletivo que, mesmo à mercê de interesses políticos e econômicos, poderia agenciar e dramatizar elementos de uma identidade pessoal ou nacional. Por outro lado, se é inegável que a retraditionalização frívola corresponde à desilusão com o processo modernizador, com a falta de alternativas nacionais à integração capitalista, isso não justifica a rendição à sociabilidade triunfante e o decorrente recalque do subdesenvolvimento como problema estético-político.

Desaparecem desse modo as questões da dependência ou o debate político sobre a hegemonia cultural, tão descondicionado aparenta ser o âmbito em que essa retraditionalização impera. O que era um legado de irresoluções nos planos nacional e internacional transforma-se num conjunto abstrato de superações, acompanhado por uma suspensão militante de discriminações, visto que a imposição do consumismo transforma as deficiências anteriores em novas disponibilidades. Podemos identificar nessa liberdade pós-moderna a prerrogativa que algumas frações da sociedade têm de se integrar culturalmente e circular no mundo globalizado, sem comprometimento local e, enfim, livres do que é dilacerante numa relação desse tipo; uma liberdade que não pode ser vivenciada ou usufruída com a mesma desenvoltura por outras classes, empenhadas em vencer o estigma socioeconômico. Na aparência, a retraditionalização frívola da poesia assinala a superação do velho sentimento nacionalista, o que não quer dizer que a sua noção de arquivo de formas esteja livre de oficialismo – um oficialismo sem burguesia e sem Estado, mas muito ativo e negociável no mercado dos bens culturais (mídia, universidade, congressos, fundações culturais, internet e indústria editorial). Um pluralismo facilitador de concessões inumeráveis substitui o impulso modernizador que se esfalfou, proporcionando aos produtores de poesia uma inserção salvadora no mercado, como se um universalismo pragmaticamente tramado em redes fosse (e será que não é?) o motor da vida cultural.

Nesta altura, vocês devem estar curiosos para saber quais são as condições de permanência da retraditionalização frívola, até quando terá ela gás para continuar se reproduzindo. Atualmente há sinais de que o complexo cultural dos anos do neoliberalismo foi abalado na sua hegemonia, que o pensamento único perdeu a autoridade de nos condenar a um modelo inapelável de sociedade, embora não desponham alternativas relevantes ao capitalismo, mesmo após uma crise sistêmica de proporções ainda não reveladas de todo, como a que atravessamos desde 2008. Falando da experiência brasileira, é verdade que poucas são até agora as reações propriamente artísticas, no campo da poesia, a esta conjuntura. Mas elas existem e estarão fundadas na insatisfação com o paradigma retraditionalizador, o qual, temos de convir, não passa de um parasitismo do cânone.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Mario de. *Entrevistas e depoimentos*. Org. Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: T.A. Queiroz, 1983, p. 18.
- AZEVEDO, Carlito (entrevista). “Quero a profundidade da pele”. *Idéias*, caderno do *Jornal*

do Brasil. Rio de Janeiro: 14/12/1996.

CAMPOS, Haroldo de. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: *O arco-íris branco. Ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, pp. 243-69.

_____. Contexto de uma vanguarda. In: _____. e CAMPOS, Augusto de. *Metalinguagem & outras metas. Ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Editora Perspectiva. 4ª. ed. revista e ampliada, 1992, p.255.

PIGNATARI, Décio, CAMPOS, Haroldo. *Teoria da Poesia Concreta. Textos críticos e manifestos. 1950-1960*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975, p.154.

ELIOT, T.S. Tradition and the individual talent. In: Kermode, Frank (org.). *Selected prose of T.S.Eliot*. London: Faber and Faber, 1975.

FERRAZ, Eucanaã (entrevista a Heloísa Buarque de Holanda). Palavras plásticas. *Revista Aeroplano*, 2002 (reproduzido em www.eucanaaferraz.com.br/entrevista.htm, acesso em 06/03/2004).

JAMESON, Fredric. *Marxismo e forma. Teorias dialéticas da literatura no século XX*. São Paulo: Editora HUCITEC, 1985, p. 241.

SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 47.

SIMON, Iumna Maria. Esteticismo e participação. As vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969). In: PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*. Vol. 3. São Paulo: Memorial da América Latina / Campinas: Unicamp, 1995.

O CORTIÇO EM PAUTA

O CORTIÇO *IN QUESTION*

João Roberto Maia*

RESUMO: Este artigo faz um cotejo de posições críticas acerca do romance *O cortiço* de Aluísio Azevedo, priorizando o confronto entre a leitura dialética de Antonio Candido, em seu ensaio clássico “De cortiço a cortiço”, e outras interpretações recentes da obra em questão.

Palavras-chave: Aluísio Azevedo; naturalismo brasileiro; Antonio Candido; crítica dialética.

ABSTRACT: This article compares some critical readings on the novel "*O cortiço*", by Aluísio Azevedo, prioritizing the debate between Antonio Candido's dialectical approach, in his classic essay "De cortiço a cortiço", and other recent interpretations.

Keywords: Aluísio Azevedo; Brazilian naturalismo; Antonio Candido; dialectical criticism.

* Pesquisador da Escola Politécnica Joaquim Venâncio (Fiocruz), Rio de Janeiro, Doutor em Letras Vernáculas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com pós-doutorado em Teoria Literária pela mesma universidade. E-mail: jrncruz@uol.com.br

Uma crítica endereçada ao desenvolvimento do naturalismo no Brasil consiste na consideração de que ele foi, em grande parte, mais um produto da moda literária, que nos vinha da Europa – França e Portugal –, muitas vezes mal assimilado. Em *Prosa de ficção* Lúcia Miguel Pereira bate nessa tecla crítica, sublinhando o alheamento de boa parte de nossos naturalistas à experiência histórica brasileira. A reboque dos temas e fórmulas retirados de Zola e Eça de Queiroz, freqüentemente não atentavam para a inadequação de base que muitas vezes havia entre esquemas da literatura naturalista europeia, com fundamento prático-histórico diverso, e a cena social brasileira. Miguel Pereira lembra que o naturalismo entre nós, a partir de seu começo nos últimos anos do Império, foi contemporâneo da Abolição, da proclamação da República, da revolta da Armada, do encilhamento; contudo, nossos naturalistas, salvo as exceções, mantiveram-se muito preocupados “com casos de alcova”, davam preferência à “análise de temperamentos doentios”, afeitos à condição de seguidores passivos (MIGUEL PEREIRA, 1988, p. 128). Antes de Lúcia Miguel Pereira, José Veríssimo já havia apontado que nossos escritores se colocavam “nas mãos de Zola” (*apud* MIGUEL PEREIRA, 1988, p. 140).

Por outro ângulo, os naturalistas brasileiros não foram apenas seguidores passivos e apequenados. Há os que lograram, com resultados estéticos diferentes, uma incorporação peculiar dos modelos literários, adaptando-os. Araripe Júnior não deixou de destacar a transformação por que passa o naturalismo no Brasil por força da tensão entre “o cientificismo desalentado do europeu e o lirismo nativo do americano pujante de vida, de amor, de sensualidade” (ARARIPE JR, 1958, p. 72).

Ao considerar os momentos fortes que fogem à debilidade da aceitação satisfeita de modelos, penso principalmente no exemplo mais significativo: *O cortiço*, publicado em 1890, que focaliza o problema das habitações coletivas à brasileira. Aliás, é inegável o poder de Aluísio de dar vida a agrupamentos humanos – não por acaso, o segundo melhor romance do escritor maranhense é *Casa de pensão*, que também fixa a vida coletiva. Essa capacidade está presente, por exemplo, na descrição do quadro geral da modorrenta cidade de São Luís (suas ruas, seus cheiros, sons, habitantes) na abertura do romance *O mulato*. Assim como no capítulo 3 de *O cortiço*, é bem urdida a movimentação inicial do cortiço pela manhã, como um grande personagem coletivo, talvez o principal de nossa literatura, “abrindo, não os olhos, mas a sua infinidade de portas e janelas alinhadas” (AZEVEDO, 2011, p. 75). Não é novidade dizer que se trata de um romancista cuja força está na capacidade de fazer a ação resultar da coexistência e inter-relação de muitos personagens, nos vários momentos em que privilegia a interação social.

Seguramente *O cortiço* está entre os romances brasileiros do século XIX sobre os quais mais perdura a atenção da crítica hoje, e as razões de tal interesse são bastante sustentáveis. Todo debate a respeito do romance, ao considerar o conjunto de estudos existente, não pode deixar de destacar o ensaio clássico “De cortiço a cortiço” de Antonio Candido, que pôs em pauta questões decisivas sobre o livro e sobre o naturalismo, além de ser um marco da crítica literária no Brasil. A meu ver, trata-se de estudo dialético que se mantém como a mais vigorosa análise de *O cortiço*, o que pretendo demonstrar ao confrontar achados da leitura de Candido com certos desenvolvimentos de interpretações recentes do romance. Este artigo deve ser o ponto de partida de outro estudo que pretendo fazer sobre o livro de Aluísio Azevedo.

Apesar de o ensaio de Antonio Candido ser bastante conhecido, reproduzirei alguns de seus argumentos que servem ao cotejo com outras posições críticas. Candido trata

inicialmente do que é comum e do que diferencia *O cortiço* e o livro de Zola *L'Assommoir*, no qual Aluísio se inspirou evidentemente, tomando de empréstimo a idéia de fazer da vida dos pobres em suas condições de moradia matéria de romance, além de vários motivos e pormenores. Quanto à relação com o modelo francês, o problema a ser tratado pode ser concebido segundo a fórmula proposta pelo crítico: “filiação de textos e de fidelidade aos contextos” (CANDIDO, 1993, p. 124). Assim, se o nosso naturalista reaproveitou assuntos e formas do naturalismo francês, ele não deixou de submetê-los à especificidade da experiência histórica brasileira, de adaptar o modelo ao contexto do país, pois um dos intentos fundamentais do romancista foi o de interpretar a realidade que o cercava. E uma das razões da boa realização de *O cortiço*, segundo Candido, está no equilíbrio entre o influxo literário externo e o esforço para assimilar o meio.

Os estereótipos naturalistas e nacionalistas estão explicitados em *O cortiço*, formando um conjunto de noções ideológicas quanto à primazia da raça, do ambiente e das nacionalidades, as quais estão formuladas em primeiro plano. Várias passagens do romance revelam ortodoxia naturalista, como a redução de homens e mulheres à animalização biológica em descrições da população do cortiço. A esse respeito, as afirmações da superioridade de raças e da estrita determinação do meio não deixam dúvida. Ao aceitar a proposta de união feita por João Romão, Bertoleza, como o narrador explica, “não queria sujeitar-se a negros e procurava instintivamente o homem numa raça superior à sua” (AZEVEDO, 2011, p. 43). Sobre o romance de Rita Baiana e Jerônimo, diz o narrador: “desde que Jerônimo propendeu para ela (...), o sangue da mestiça reclamou os seus direitos de apuração, e Rita preferiu no europeu o macho de raça superior. O cavouqueiro, pelo seu lado, cedendo às imposições mesológicas, enfarava a esposa (...) e queria a mulata (...)” (Idem, ibidem, p. 278-279). Ainda no plano das convicções raciais, a volubilidade atribuída pelo narrador a Rita, que se manifesta em algumas passagens do romance, é considerada também como traço comportamental das mestiças. E o narrador anota que Bertoleza, apesar de já estar a certa altura inteiramente reduzida à condição de escrava de João Romão, “adorava o amigo [o próprio João Romão], tinha por ele o fanatismo irracional das caboclas do Amazonas pelo branco a que se escravizam (...)” (Idem, ibidem, p. 318). Note-se que são convicções a respeito de diferenças raciais que explicam, ao menos em plano manifesto e em consonância com ideias correntes no tempo (que também eram as de Aluísio), o destino das personagens e, portanto, não podem ser tidas como reduzido conjunto de passagens ortodoxamente naturalistas.

Por outro lado, a concepção da superioridade racial do branco coexiste no livro com situações e afirmações do narrador e de personagens que se dão no plano da oposição entre nacionalidades, na medida em que sustentam a xenofobia contra o português e outros estrangeiros. João Romão tem a fisionomia de vilão no romance, pois é o estrangeiro que se beneficia o quanto pode da exploração dos nacionais, tido pelo narrador como “tratante” (AZEVEDO, 2011, p. 308). Uma personagem portuguesa, Piedade de Jesus, aparece como resistente à higiene pessoal em confronto com a muito aseada mulata Rita Baiana, o que a certa altura a torna repulsiva para o marido Jerônimo que progressivamente “se abriga” (assim como os italianos estão entre os mais repulsivos no romance, associados quase sempre à imundície); o modo de viver brasileiro, tão alegre e festivo, parece mais atraente do que o português etc. Assim, em vez de consciência de injustiça social e de exploração de classe, temos, em plano ostensivo, racismo, determinismo, nacionalismo, xenofobia.

Mas *O cortiço* não se limita às noções deterministas e xenófobas. Ainda que sejam manifestas, a elas não se deve o que há de decisivo no romance. Mais importante é o dado que se constitui no objeto central da narrativa. Nesse sentido, Candido indica que o autor maranhense é o primeiro dos nossos romancistas a dar centralidade ao processo de formação da riqueza individual, para a qual é imprescindível um vale-tudo na exploração do trabalho e na boa-fé dos outros. Para o crítico o cortiço é uma alegoria do Brasil, o que permite dizer que a formação da fortuna de João Romão figura parte do processo de acumulação capitalista nas condições do país, uma espécie de “primitivismo econômico”, do qual faz parte até mesmo o roubo puro e simples. Portanto, a formação da riqueza se torna pela primeira vez, entre nós, eixo da composição ficcional: a ação se desenvolve, grande parte da intriga avança e se organiza em função da acumulação de riqueza – um movimento que constitui a linha central do romance.

Apreendida pelo curso da ação romanesca, a centralidade da lógica do capital e da exploração de classe tira o chão da valorização naturalista da raça e do meio, bem como da xenofobia, que constituem noções que comparecem no romance, explicitadas pelo narrador, e são possivelmente as que o autor, por suas convicções de escola, intentava fazer prevalecer. Em outras palavras, o desenvolvimento da ação não corrobora a disciplina naturalista de primeiro plano, o rol de concepções ideológicas definidas *a priori*, tidas à época como científicas.

Portanto, um dos móveis da leitura de Antonio Candido é o de proporcionar a emergência de significados possivelmente não previstos pelo autor Aluísio Azevedo, ou melhor, que não corroboram o arsenal de ideias e pressupostos que animavam o trabalho do escritor. Candido assinala que a violência social do romance “é maior do que supunha o autor” e no mesmo passo desmonta o sistema de noções reiteradas pela visão naturalista ao situá-lo no âmbito das relações de classe, com a “cor local” escravista, que a análise do romance desentranha. Assim, “a arraia miúda dos cortiços, (...) mesmo quando etnicamente branca é socialmente negra”. A redução naturalista dos homens, brancos e negros, ao animalesco cede terreno para outro nível de animalização, cuja brutalidade extrema se concretiza no plano “das relações de trabalho”, já sem o que há de equalizador na redução posta pelo naturalismo: “a própria redução do homem à condição de burro de carga, explorada para formar o capital dos outros”. E quanto ao dito dos pés corrente no fim do século XIX no Rio de Janeiro – “Para português, negro e burro, três pés: pão para comer, pano para vestir, pão para trabalhar” – que, segundo o crítico, ajuda a compreender o enfoque narrativo de *O cortiço*, Candido o reinterpreta, de acordo com o universo do romance, para além da perspectiva de classe que animaria o dito e, uma vez mais, propondo leitura distanciada de estereótipos raciais e xenofobias vigentes em nível narrativo ostensivo: “(...) o português não é português, o negro não é negro, o burro não é burro. Em plano profundo, trata-se de uma trinca diferente, pois na verdade estão em presença: primeiro, o explorador capitalista; segundo, o trabalhador reduzido a escravo; terceiro, o homem socialmente alienado, rebaixado ao nível do animal” (CANDIDO, 1993, p. 133-134).

No âmbito de comparação entre perspectivas críticas, o escrutínio das contradições que há no romance, algumas das quais contradições do próprio naturalismo, confere a “De cortiço a cortiço” rendimento analítico que não se encontra, quanto às questões que serão debatidas, em outras leituras de *O cortiço*. Passo agora ao anunciado cotejo de posições críticas.

Em *O retrato do Imperador*, de Leonardo Mendes, trabalho sobre o romance naturalista no Brasil, há dois capítulos dedicados a *O cortiço*. Num deles o autor busca articular certa definição de identidade brasileira e a sexualidade. No outro o foco está nas questões da homossexualidade e da prostituição. Concentro minhas observações a passagens que me parecem problemáticas e, se não estou enganado, prejudicam a compreensão crítica do romance.

O estudo releva a sexualidade de Rita Baiana, a qual estaria, assim como a música e a alegria nacionais, entre as forças a serviço da superioridade do modo de vida brasileiro em comparação com o português – tese a respeito da qual a narração não deixaria dúvida ao confrontar duas culturas, “dois projetos de vida”. Mendes destaca uma das cenas de festa no romance, na qual há uma espécie de duelo entre a guitarra portuguesa, de um lado, e o cavaquinho e o violão brasileiros, de outro. A vitória cabe aos instrumentos nacionais, à música contagiante que se faz com eles, assinalando, nas palavras do narrador, o predomínio da “refulgente luz dos trópicos”, a qual “amortece a fresca e doce claridade dos céus da Europa” (AZEVEDO, 2011, p. 138). Se o poder da música baiana (por extensão, brasileira) cala a música portuguesa, de par com a referência à força maior dos elementos naturais, pode-se afirmar que há em *O cortiço* “um ranço romântico ufanista” a marcar as concepções acerca da nacionalidade na passagem citada, conforme Mendes. E o ensaísta não deixa de sublinhar que a perspectiva ufanista tem amplitude, na medida em que a “superioridade do que é brasileiro se articula em vários níveis: do clima à música, da música à mulher”, como a trajetória do português Jerônimo torna patente (MENDES, 2000, p. 44-46).

Não nego que cenas e afirmações do narrador favoreçam o entendimento de que há eventual prevalência do modo de vida brasileiro, sem dúvida presente no duelo citado, e, principalmente, de que o poder da natureza tropical se impõe, como se evidencia reiteradamente na narração. Contudo, se há momentos de predomínio do que é brasileiro, ele tem de ser dimensionado, não vai além mesmo desses elementos que servem à crença naturalista, reiterada pelo romance, nas “imposições mesológicas”: clima, música, mulher, costumes. Já a concepção exclusivamente positiva, ufanista da natureza, a qual seria suporte da ideia de nacionalidade no romance, não parece sustentável.

Em primeiro lugar não é possível minimizar, na medida em que fazem parte da linha de desenvolvimento principal da narrativa, as formas de exploração predatória do trabalho e outras formas de espoliação a que estão submetidos os filhos da terra principalmente. O reconhecimento dessas questões obriga a reconsideração daquela superioridade nacional, a confrontá-la com a experiência de classe, ou derrapar na desconversa diante da problemática armada no livro, a respeito da qual as observações críticas de Antonio Candido são esclarecedoras. Os modos primitivos de acumulação de capital se valem de todo tipo de apropriação de riqueza, como vimos, toda forma de esbulho, inclusive o roubo. Entretanto, “essa acumulação assume para o romancista a forma odiosa da exploração do nacional pelo estrangeiro”. Apesar da gritante espoliação, “n’*O cortiço* há pouco sentimento de injustiça social e nenhum da exploração de classe”. Em plano ostensivo, portanto, ao dar prevalência às polarizações de raças e nacionalidades, *O cortiço* “não questiona os fundamentos da ordem” (CANDIDO, idem, p. 131). Todavia, como já ficou indicado, o crítico vai buscar outras razões, diferentes das que se ajustam às teorias naturalistas, na principal linha de ação do romance, na qual vigem as relações entre o ganhador de dinheiro e os espoliados, sejam estes

brasileiros, portugueses, brancos, negros, mulatos. Diante disso, o confronto de nacionalidades não passa de cortina de fumaça.

Em face das questões levantadas por Candido, não vejo como possa ficar de pé a sugestão “antropofágica” de Leonardo Mendes, que vê no abasileiramento de Jerônimo “o signo da vitória de uma terra que jamais se rende, mas antes, antropofagicamente, assimila os conquistadores, impondo-lhes (...) um novo modo de vida”. Sintomaticamente tal afirmação se sustenta na atenção exclusiva dada ao que acontece com Jerônimo, que se deixa seduzir pelos encantos da mulata baiana e se abasileira sem resto, não conservando mais vestígios do português apegado à família, metódico, orgulhoso de sua expertise no trabalho e ambicioso que foi. Obviamente João Romão está nos antípodas do outro português, é o estrangeiro que domina. Sua presença avassaladora no romance, capaz de levar tudo e todos de roldão para realizar seus desígnios de enriquecimento, compromete ou ao menos deveria relativizar afirmações acerca da assimilação dos conquistadores, da terra que vence e “jamais se rende”, enunciadas de modo peremptório. Também me parece parcial dizer que o romancista nos dá uma visão da vida no país que poderia ser traduzida, “macunaimicamente, como “de pouco trabalho e muito lazer” (MENDES, *idem*, p. 60-61). É verdade que o modo de vida de Jerônimo, à medida que se abasileira, pode ser descrito nesses termos. A ambição de enriquecer é abandonada, porque sempre a acalentou como decorrência de esforços que deixa de prezar, o trabalho e a poupança. Seu progressivo desfibramento e sua preguiça resultam das imposições do meio físico e social: o calor inclemente, os costumes brasileiros. A alegria de viver e os novos prazeres da sociabilidade apagam o que havia de soturno e entristecido em sua casa, cada vez menos portuguesa. E quando ele chega ao ápice da transformação (ao abasileirar-se para sempre), todas essas características se consolidam. Poder-se-ia dizer que a personagem adquire integralmente alguns aspectos que o romancista entendia ser representativos da vida brasileira. Mas tais aspectos não são os únicos no romance e penso que no caso de Jerônimo são ressaltados para dar maior realce à tese naturalista de transformação pelo meio, a que pode submeter-se mesmo um estrangeiro tão apegado a raízes e costumes tão diversos.

Se não faltam, pelo contrário, descrições de momentos de lazer e muita festa, nos dias de folga, o romance também descortina o mundo do trabalho, a variada faina de mulheres e homens. As lavadeiras aparecem muitas vezes dando duro e a descrição das tarefas na pedreira impõe ao narrador a qualificação das mesmas como penas infernais¹. Aliás, cabe anotar ainda que o estilo de vida de Rita Baiana, mais dado ao prazer que ao esforço, é comentado pelos vizinhos da estalagem como algo que a diferencia, que a singulariza entre os moradores – um modo de vida que não se ajusta ao cotidiano de trabalho pesado da maioria.

Em *O cortiço* a natureza brasileira não apenas é tributária da visão romântica que a entroniza, realça-lhe os poderes e busca nela correspondências simbólicas com a nação, sob empenho patriótico. Candido assinala que a natureza passa pelo filtro do pessimismo naturalista, antípoda da euforia romântica e inseparável do sentimento de inferioridade às

¹ Em certa passagem, João Romão apresenta a Jerônimo a pedreira e o narrador aproveita a ocasião para nos revelar a dura execução de tarefas, usando imagens que caracterizam a obrigação de trabalhar ali como condenação aos infernos: “Em volta da bigorna dois homens, de corpo nu, banhados de suor e aluminados de vermelho como dois diabos, martelavam cadenciosamente sobre um pedaço de ferro em brasa; e ali mesmo, perto deles, a forja escancarava uma goela infernal, de onde saíam pequenas línguas de fogo, irrequietas e gulosas”. Em outro trecho: “(...) tudo dava a ideia de uma atividade feroz, de uma luta de vingança e de ódio. Aqueles homens gotejantes de suor, bêbados de calor, desvairados de insolação, a quebrarem, a espicaçarem, a torturarem a pedra, pareciam um punhado de demônios” (AZEVEDO, 2011, p. 96-97). Não se ouve deles nenhum “Ai, que preguiça” macunaimico, com que se esquivariam da faina massacrante.

culturas matrizes, fincando pé na incompatibilidade entre ela (a natureza) e “a ordem e a ponderação dos costumes europeus” (CANDIDO, 1993, p. 138). Na verdade, tanto o modo de viver brasileiro (atraente, capaz de seduzir e prevalecer sobre o português, mas também viver de dominados, incapazes de romper o cerco da miséria que se perpetua pelas gerações), quanto a natureza (poderosa e ao mesmo tempo incompatível com certos avanços civilizatórios) estão presentes no romance e constituem, em perspectiva mais ampla, ambivalências de nossa vida intelectual à época, sobre a qual pesava a dificuldade de conciliar a crença no país, o orgulho patriótico e a consciência do atraso, a vergonha pelo que nos distanciava dos países que serviam como modelares. Nesse sentido, quanto a Aluísio, Candido sublinha a versão naturalista do dilema intelectual brasileiro, que a seu modo o naturalismo foi exemplar, ao expressar “a contradição entre a grandiloquência das aspirações liberais e o fatalismo das teorias então recentes e triunfantes”, que se pretendiam científicas e “pareciam dar um cunho de inexorável inferioridade às nossas diferenças” (Idem, ibidem, p. 139).

Faço uma última objeção a respeito da “supremacia da mulher no cotidiano das relações entre homens e mulheres, em todas as classes sociais”, que Leonardo Mendes julga haver n’*O cortiço*, seguindo nesse passo as convicções da personagem Pombinha sobre a superioridade do sexo feminino (MENDES, 2000, p. 114). As personagens femininas têm, de fato, força e se destacam. Entretanto, mais uma vez, a interpretação é insuficiente porque desconsidera que as trajetórias das personagens mostram experiências mais contraditórias, que não deixam de problematizar a vida brasileira e suas opressões de gênero e de classe. Sobre as mulheres, principalmente as muito pobres habitantes do cortiço, incidem as marcas da sujeição e os limites impostos à condição feminina. Rita Baiana faz praça de sua independência ao rejeitar o matrimônio, mas apanha do amante Firmo sempre que se relaciona com outros homens. Pombinha convence-se do “estranho poder” que a mulher exercia sobre os homens, aprende com Léonie a superioridade de seu sexo, mas ambas só podem exercer plenamente sua ascendência e amealhar riquezas na condição socialmente depreciada de prostitutas². Florinda, após fugir do cortiço por estar grávida do caixeiro da venda, junta-se com um velho que “queria que ela se prestasse a tudo” e depois com um vendeiro que a expulsa e a deixa “só com a roupa do corpo” (AZEVEDO, 2011, p.272-273). O começo do capital de João Romão contou com o reforço das “economias” de Bertoleza. Além disso, todo o enriquecimento do vendeiro valeu-se do trabalho infatigável da mulher. Não obstante, a esta cabe o destino mais trágico do romance. E é um homem, o mesmo João Romão, que ao final realiza plenamente seus propósitos, “ri por último”. Como falar de supremacia feminina?

Por sua centralidade n’*O cortiço*, a questão racial está na pauta das releituras, como a proposta pela professora Enid Yoshida Frederico em matéria da revista *Caros Amigos*³. Para ela Aluísio Azevedo apresentaria no romance uma visão que não se ajusta às teorias raciais eurocêntricas, como a do francês conde Arthur de Gobineau ou a do brasileiro Raimundo Nina Rodrigues, armadas de convicção acerca da superioridade do branco, com grau máximo de desprezo pelo mulato. Outro seria o olhar sobre as raças no livro, no qual os sinais estariam trocados se o termo de comparação for o racismo daquelas teorias: brancos como João Romão,

² Apesar de tão bem recebida e admirada no cortiço, cujos moradores se impressionam com seu luxo, Léonie sabe bem os custos de sua posição de prostituta cara. Assim, a afeição que Léonie sente por Juju, filha de Augusta e sua afilhada, “era o que a seus olhos a resgatava das objeções do ofício” (AZEVEDO, 2011, p. 180).

³ Faço a ressalva que as declarações da professora talvez tenham sido registradas de modo fragmentado, como é comum em matérias jornalísticas. Possivelmente tal registro não dê conta da integridade da leitura de Enid Yoshida.

Miranda e sua mulher contam com apreciação negativa do narrador, enquanto que o que há de positivo estaria presente na mestiçagem, sobretudo na mulata Rita Baiana. Ora, como já vimos, a superioridade racial do homem branco sobre a mulher negra e mulata está presente nas afirmações categóricas do narrador, as quais não são apenas caídas eventuais na ortodoxia naturalista, mas trazem a razão que explica muito do que acontece com as personagens segundo a mesma ortodoxia. Como o pessimismo dá a tônica, os brancos não têm realmente um valor positivo no romance, tampouco os pobres e dominados, muito dos quais mestiços e negros.

Para Enid Yoshida, “Jerônimo, o português branco, perde aquele jeito duro, exageradamente disciplinado, e se humaniza no momento em que se liga à Rita Baiana e se torna brasileiro” (LUEDEMANN, 2012, p. 41). Na verdade, a mulata seduz completamente e transforma o português (que sucumbe às forças do meio, à maneira brasileira de viver), mas ela também se sente atraída, nunca esqueçamos, pelo homem de raça superior. Note-se ainda que os prazeres e felicidade arrebatadores da união de ambos são um lado da moeda. O outro lado do consórcio com a mulata torna o português vicioso, preguiçoso, irresponsável – além da perpetração de assassinato, ato que remove o principal obstáculo àquela união. Em sua última aparição no romance a fidelidade máxima de Jerônimo ao gozo da vida com Rita Baiana resulta na impiedade do abandono da ex-mulher e da filha, brutalmente enxotadas. Ainda uma vez, a ambivalência marca certo modo de vida brasileiro.

Pergunto-me também se Enid Yoshida não ameniza o caso de Bertoleza, ao dizer que, por ser negra, ela “não é muito bem considerada”. Algumas das asserções do narrador sobre Bertoleza são certamente as mais violentas considerações da raça no livro, porque ressaltam a negritude da personagem e a vinculam ao que causa asco e desprezo extremos. A técnica do discurso indireto livre tem seu funcionamento ajustado à barbárie, na medida em que as palavras do narrador e os pensamentos de João Romão reforçam-se reciprocamente para fazer ver o ser negro como estigma, algo a ser eliminado por desprezível, entrave à vitória do superior, o branco. Tudo somado, parece pouco convincente essa redefinição de valores positivos e negativos diante da questão racial, cujo tratamento no livro é mais ambíguo e às vezes, com todo o peso da palavra, sinistro.

Por último faço alguns comentários a respeito de outra bem recente releitura de *O cortiço*, feita por Paulo Franchetti, que serve como apresentação do livro em nova edição. Diferentemente das outras revisões críticas referidas, a de Franchetti leva em conta o ensaio de Antonio Candido para contraditá-lo.

O questionamento inicial aponta a valorização do romance “pelo que nele seria antinaturalista” (FRANCHETTI, 2012, p. 28). Para corroborar tal encarecimento do elemento que nega o naturalismo, a proposta de ver no cortiço azevediano uma alegoria do país é o ponto a realçar. Com efeito, Candido argumenta que o romance tem um plano alegórico, pois o cortiço, além de ter sido um tipo de habitação coletiva brasileira, cuja existência real inspirou o romancista, é “também antinaturalisticamente uma alegoria do Brasil”, com a mistura de raças e sua convivência conflituosa, a forte presença da natureza, a proximidade do capitalista estrangeiro ultra-explorador. Mas o propósito não é o de negar o naturalismo ou avaliá-lo univocamente de modo negativo, mas mostrar que se obras naturalistas apresentam procedimentos literários “antinaturalistas”, como o uso da alegoria no caso de Zola e Aluísio, isso pode resultar favoravelmente, constituir-se em elemento de força, tal qual nos dois escritores citados. E o mérito do plano alegórico do cortiço brasileiro

como solução literária está, na perspectiva de Candido, em seu poder de abrangência. O coletivo da habitação popular “passa a representar, através dele, aspectos que definem o país todo”, tornando-se expressão da “generalidade do social” (CANDIDO, 1993, p. 137-138).

Penso que Franchetti, ao afirmar que em “De cortiço a cortiço” o romance de Aluísio é valorizado pelo viés antinaturalista, erra ao não levar em conta a fórmula capital proposta no ensaio, a qual orienta a análise e constitui norte de programa crítico: “filiação de textos e fidelidade aos contextos”. Não custa lembrar, como já se registrou, que a qualidade estética da obra está, segundo Candido, na capacidade de relacionar, com bom resultado, o influxo literário externo, o modelo naturalista francês de Zola (ao qual se filia o texto de Aluísio), e a experiência da sociedade brasileira que interessava interpretar (a fidelidade do romancista maranhense a seu contexto).

Apesar de reconhecer que Antonio Candido trata da miscigenação, Franchetti anota a falta de referência a e de reflexão sobre outros habitantes do cortiço, além dos brasileiros brancos e vários tipos de mestiços, que seriam os muitos europeus, portugueses e mascates italianos. Ainda que não haja no ensaio descrição de toda a composição populacional da Estalagem de São Romão, há referências ao conjunto variado de moradores, do qual o branco europeu faz parte. Não vejo como se possa negar a menção a outros estrangeiros, portugueses, que se igualam aos da terra, assim como Jerônimo, no seguinte trecho:

(...) o Comendador Miranda, já posto no sobrado vizinho do cortiço; João Romão, labutando neste, olhando para o sobrado e lá chegando; Jerônimo e outros, que seguem os impulsos, nivelam-se aos da terra e perdem a vez. São variedades do branco europeu (...). (CANDIDO, 1993, p. 133)⁴

O intento de se contrapor à leitura do cortiço como alegoria do país é maior do que tentar compreender pontos decisivos do esforço analítico que há em “De cortiço a cortiço”. Daí o recurso fácil de atribuir simplificação à leitura de Candido, a qual supostamente “reduz os conflitos a uma oposição entre o nacional e o estrangeiro” e, por essa razão, não se sustenta. Simplificada é a crítica que faz tal atribuição e é ela que, na minha opinião, não se sustenta.

Como o ensaio de Antonio Candido deixa claro, e espero ter conseguido demonstrá-lo, uma “espécie de luta de raças e nacionalidades” tem presença ostensiva no romance. Não apenas no episódio da briga entre Rita Baiana e Piedade, quando os grupos de brasileiros e portugueses tomam partido de acordo com a nacionalidade das contendoras. Vimos que o choque de nacionalidades tem outra versão no duelo entre modos de vida de brasileiros e de portugueses. Trata-se de confronto que corrobora a análise de Candido, embora o ensaísta não o explore. Já me referi a passagens nas quais o teor xenófobo da narrativa é manifesto. Outra passagem, sobre um dos mais sinistros personagens, talvez seja pertinente. Sem prejuízo da vilania e do parasitismo da figura, um agregado de português rico, o narrador atribui a Botelho a expressão, ditada pela dor extrema de fracassado, do ódio contra o país, cuja razão de ser está no fato de que este proporciona a portugueses condições de enriquecimento que nega a ele, um brasileiro: “E, para individualizar o objeto de seu ódio, voltava-se contra o Brasil, essa terra que, na sua opinião, só tinha uma serventia: enriquecer os portugueses, e

⁴ Outra referência, posterior, a brancos que habitam o cortiço e são explorados, como os negros e mulatos, pelo “português ganhador de dinheiro”, não tem que ser lida apenas como menção a brasileiros brancos, mas também a portugueses e outros estrangeiros (CANDIDO, 1993, p. 137).

que, no entanto, o deixara a ele, na penúria” (AZEVEDO, 2011, p. 68-69). Se Botelho alimenta indiscriminadamente ódio contra todos os que têm o que ele não obtivera, seu rancor não deixa de ser, de modo lapidar, o do brasileiro branco contra seu país, no qual as condições que favorecem a ascensão de portugueses são as mesmas que o reduzem a quase nada. A opinião do parasita antecipa o enriquecimento futuro de João Romão e, portanto, sua consonância com a ação principal do romance não poderia ser maior. Em suma, trata-se de movimentos e apreciações que situam em plano ostensivo o choque entre os âmbitos nacionais assinalado em “De cortiço a cortiço”.

O passo seguinte do estudo, a que já me referi como fundamental, está evidentemente fora da perspectiva de Franchetti, porque assim pode dizer que a leitura a que se contrapõe é “simplificada”: as oposições nacionais e raciais não são as determinantes. É a centralidade da acumulação de capital e da exploração de classe, apreendida pelo desenvolvimento da ação romanesca, que requalifica aquelas oposições com as quais o romancista pagava seu tributo às teorias da época, mas que nada dizem sobre “o andamento impessoal da acumulação de riqueza, cuja mola não é a guerra entre as raças e as nacionalidades, mas o capital” (SCHWARZ, 1999, p. 40).

Outra restrição não resiste a qualquer leitura um pouco mais atenta do ensaio, como a de que para Candido o capitalista João Romão apenas está “postado na entrada” do cortiço. E não me parece que seja errônea a atribuição de capitalista a este personagem, condição que ele só alcança no final do romance, segundo Franchetti.⁵

Em *O cortiço* o narrador acentua a vilania do explorador, mas tão desprezível aparece, por sua vez, a massa manipulada e explorada que se poderia indagar se não há exagero na apresentação extremamente negativa do proprietário. O português pertence à raça superior e ao mesmo tempo é uma figura repulsiva, explorador abjeto. A alegria da vida brasileira e a força atrativa de elementos da cultura popular não impedem a caracterização da população do cortiço como massa ignóbil. A natureza tropical impulsiona a vida, mas é força de dissolução, além de incongruente com propósitos civilizadores. São obnubilações presentes n’*O cortiço* e exploradas por Antonio Candido como contradições, cujo rendimento é significativo: não são exclusivas do livro e do naturalismo, mas da geração de intelectuais a que pertence o escritor, conforme vimos. Não vejo por que a identificação desse problema pela análise, que capta um impasse literário e cultural, possa ser prova de “insubsistência” da leitura que se vale da dimensão alegórica.

Nem é preciso dizer que o cortiço não tem de ser lido necessariamente como alegoria do Brasil e divergências de enfoque são comuns em estudos de obras que oferecem campo a reflexões diversas. Mas é igualmente evidente que a crítica a outro estudo pode fundamentar-se em argumentos questionáveis. Mais uma vez, penso que não se sustém outra objeção de Franchetti, segundo a qual a “leitura alegórica do nacional” exigiria, para ter pertinência, que não fosse aplicada “a somente parte da história” (FRANCHETTI, 2012, p. 38). Em primeiro lugar, acho perfeitamente cabível que a alegoria do país tenha como objeto o cortiço de João Romão e não o Cabeça de Gato. Todo o desenvolvimento da intriga acompanha a construção, o crescimento e a transformação daquela estalagem, na qual população, ambiente físico, relações sociais estão desenvolvidos e, por isso, favorecem o estudo dos problemas

⁵ Na verdade, Antonio Candido usa a palavra capitalista para identificar o representante da classe proprietária no romance, o dono da estalagem que cobra aluguéis, emprega e explora trabalhadores na pedreira, vende-lhes víveres, e nessa condição pode movimentar a roda da acumulação do capital. Posteriormente João Romão passa a se dedicar também à especulação financeira, a que Paulo Franchetti parece se referir ao dizer que apenas no final ele se torna capitalista.

levantados pela análise em chave alegórica. Em segundo lugar, ao contrário do que sugere o crítico, a reconstrução do cortiço por João Romão não fica fora da alçada da alegoria proposta no ensaio de Candido. Na terminologia do autor, há no livro “certa dialética do espontâneo e do dirigido”, que marca a ação reconstrutora da estalagem. No começo o crescimento do cortiço se dá predominantemente em ritmo espontâneo, verificando-se forte presença das forças naturais, de imagens orgânicas no tratamento da habitação popular. Aos poucos o crescimento desta vai-se tornando cada vez mais dirigido, com o predomínio lento do desígnio racional, do “caráter mais mecânico de planejamento”, o qual prevalece efetivamente na reconstrução do cortiço após o segundo incêndio. As palavras de Candido deixam cristalino o que, em sua leitura, é decisivo no processo:

A passagem do espontâneo ao dirigido manifesta a acumulação do capital, que disciplina à medida que se disciplina, enquanto o sistema metafórico passa do orgânico da natureza para o mecânico do mundo urbanizado. (CANDIDO, 1993, p. 135-136)

Na passagem de um ritmo a outro está implicado o ritmo da apropriação de riqueza, a força racional que há no empenho de ganhar dinheiro. Como a lógica do capital não faz caso de nada, de nenhum argumento alheio a seus interesses de reprodução, descarta-se soberanamente tudo o que não se ajusta a estes, principalmente o que passa a ser rebotalho humano na habitação renovada, cujo destino é a penúria do “Cabeça de Gato”, tão miserável quanto outrora fora a Estalagem de São Romão. A reconstrução do cortiço faz parte do projeto econômico de João Romão, “que figura em escorço as condições gerais do país”. Uma modalidade de acumulação econômica cujo ritmo ajusta-se ao ritmo da narrativa e é, em plano histórico, característica do país. Daí o cunho alegórico do espaço limitado onde se dá a acumulação do capital (CANDIDO, 1993, p. 151). Esta é a problemática em pauta na definição do cortiço como alegoria do Brasil.

Todavia, Franchetti prefere enveredar por outro caminho, ao levantar suas objeções, fazendo indagações que, a meu ver, são inteiramente alheias aos propósitos do ensaio de Candido, como: “Qual deles [o cortiço de João Romão ou o outro] seria o Brasil?”. Ou: “Seria uma proposta de reconstrução nacional [a reforma do cortiço de João Romão], teria algo a ver com a passagem do Império à República?” (FRANCHETTI, 2012, p. 38).

No final das contas, a rejeição do alegórico n’*O cortiço* aparece claramente formulada pelo crítico e está fundada no ponto de vista segundo o qual a insistência na alegoria não pode ser senão a “insistência em que o imperativo da literatura brasileira é a representação do país como um todo”. Em consequência, tal leitura levaria a encarecer “os efeitos desse imperativo na particularização do Naturalismo no Brasil” (FRANCHETTI, 2012, p. 38-39). A meu ver, a análise não obedece a imperativo dessa ordem, mas sinaliza uma tendência histórica na literatura brasileira e, em plano mais amplo, em nosso meio intelectual, verificando seu rendimento em uma obra específica: “a necessidade de autodefinição nacional” (CANDIDO, 1993, p. 152). Quanto a resultados estéticos, eles são evidentemente variados, não são garantia de boa literatura. Quanto à leitura do cortiço como alegoria do país, importa avaliar, sem *parti pris*, sua produtividade, a abrangência das questões que coloca para reflexão, sua força de elucidação do romance. E nesses aspectos a força do ensaio de Antonio Candido é notável.

Mais de um século após sua publicação, *O cortiço* continua objeto de revisões críticas e divergências. Em nossa literatura não são muitos os livros sobre os quais se possa dizer o mesmo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. Aluísio Azevedo. O romance no Brasil. In: *Obra crítica de Araripe Júnior*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1958, vol. 2 [1888-1894], p. 63-73.

AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

CANDIDO, Antonio. De cortiço a cortiço. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993, p. 123-152.

PEREIRA, Lúcia Miguel. O naturalismo. In: *Prosa de ficção (de 1870 a 1920)*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988, p. 119-157.

FRANCHETTI, Paulo. Apresentação. In: AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012, p. 9-60.

LUEDEMANN, Cecília. Um cortiço chamado Brasil. *Caros Amigos*. São Paulo, ed. 179, 15 de fev. de 2012, p. 40-41.

MENDES, Leonardo. *O retrato do Imperador: negociação, sexualidade e romance naturalista no Brasil*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

REFLEXÕES SOBRE O REALISMO A PARTIR DE DOIS ROMANCES DE DITADURA

REFLECTIONS ON THE REALISM FROM TWO DICTATORSHIP NOVELS

Juan Pedro Rojas*

RESUMO: No artigo, são analisados dois romances publicados durante o período das ditaduras militares no Brasil e na Argentina (início da década de 80). *Sempreviva* de Antônio Callado, publicado em 1981, e *Nadie Nada Nunca*, de Juan José Saer, publicado em 1980. É uma literatura *desliterarizada*, pessimista porque traz a derrota. Tempo, espaço e personagens são figurados de uma maneira particular que desafia o modelo de literatura realista e nos faz refletir sobre a atualidade do conceito.

Palavras-chave: *Sempreviva*; *Nadie Nada Nunca*; literatura; ditadura; realismo.

ABSTRACT: The article analyzes two novels published during the period of military dictatorships in Brazil and Argentina (early 80s). *Sempreviva* Antonio Callado, published in 1981, and *Nadie Nada Nunca* Juan José Saer, published in 1980. It is a non-literary, pessimistic literature because it brings defeat. Time, space and characters are figured in a particular way that challenges the realist literature model and makes us reflect on the concept today.

Keywords: *Sempreviva*; *Nadie Nada Nunca*; literature; dictatorship; realism.

* Doutor em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB), Professor da Universidade de Brasília (UnB). E-mail: juanperojas@hotmail.com

Nas décadas de 70 e 80 na América Latina a experiência do autoritarismo como resposta às turbulentas lutas sociais propiciadas na década anterior deixaram na vida cultural da região um aspecto de terra arrasada. Nos anos 70, com os governos militares já instalados no poder em todo o Cone Sul (Argentina, Chile, Uruguai) e no Brasil, aparece não só uma nova literatura como também uma nova crítica. Na sociedade se estabelecem entre os indivíduos relações próprias do capitalismo tardio em contexto periférico, o que acarretou condições específicas para a experiência estética na medida em que o trabalho literário como trabalho artístico reflete essas mudanças na configuração estética das obras.

A ideia deste artigo é apresentar uma análise contrastiva de dois romances deste período: *Sempreviva* (1981) do escritor brasileiro Antonio Callado e *Nadie Nada Nunca* (1980) do escritor argentino Juan José Saer com o intuito de encontrar alguns traços marcantes da estética do período e discutir neles a ideia do realismo.

Os dois romances

Antonio Callado e Juan José Saer abordam literariamente realidades ao mesmo tempo parecidas e diferentes. *Sempreviva*, o sexto romance de Antônio Callado, foi publicado em 1981 e narra a história de um exilado político durante a ditadura brasileira que volta ao país ainda antes da abertura que significaria a Lei da Anistia de 1979. O personagem chamado Quinho "aqui vive essa volta em forma de pesadelo"¹, dentro de uma atmosfera parada, de tempo congelado, de morte. O mundo configurado em *Sempreviva* é catastrófico, pois nele encontramos uma sociedade que está passando por uma experiência autoritária. Os personagens na sua maioria encarnam uma vivência trágica², eles estão atomizados, carecem ou perderam seus ideais e sentimentos comunitários, estão isolados e buscam somente seu benefício particular ou simplesmente sobreviver. Isto inclui o próprio personagem central do romance, Quinho, e ao resto dos personagens que perambulam quase sem rumo na narração. Quinho apesar de ter uma meta a cumprir (vingar a amada), está sozinho no mundo e encara esta tarefa como um ato de redenção, também solitária. O mundo dos homens está estilhaçado e a textura narrativa sofre também com esta estilhaçamento. A ruptura da lógica narrativa inclui descontinuidade temporal, (fusão entre presente, passado e futuro) ou ideia de presente parado; desarticulação causal entre os acontecimentos; fluxo desgovernado de imagens e de elementos; oscilação ou mudança de foco narrativo; perda dos nexos lógicos da frase. Há uma primazia da desordem sobre a ordem presente na narrativa. A escrita densa nos mostra um mundo denso, as vezes parado. Um tempo que não avança como se insistisse em ficar no mesmo ponto ou como se fosse impossível continuar. O autor descarta a unidade narrativa. Aparecem vários narradores que mal conseguem sustentar um fio narrativo.

A violência se manifesta de variadas formas: nos fatos narrados, desde o exílio às torturas, passando pelo próprio ato de vingança. Isto, como diz Antônio Candido em *A nova narrativa* (1982, p.238), agride o leitor ao dificultar o entendimento, na fala chula e intolerante do torturador-onçeiro Claudemiro/Antero que agride pelo seu linguajar vulgar e

¹ Comentário de Antônio Callado em *Entrevistas com Antônio Callado*. In: *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Artes Plásticas e Literatura*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 236. Entrevista concedida a Lígia Chiappini Moraes Leite.

² Sobre o conceito de vivência trágica ver: VEDDA, M. Vivência trágica ou plenitude épica: um capítulo do debate Lukács-Adorno. *Verinotio* revista on-line – n. 12, Ano VI, out. /2010, ISSN 1981-061X. Disponível em: <<http://www.verinotio.org/conteudo/0.87838699284791.pdf>>

pela sua profunda intolerância fazendo aparecer no texto todo o desprezo de um ser humano por outro. Contudo forças contrárias a esta "catástrofe" surgem no texto. Entre elas uma espécie de amor pela mãe pátria geradora persiste no personagem central e um desejo de vingança pelos mortos e perseguidos, não com o intuito de reviver os projetos políticos por eles defendidos, mas para honrar sua memória, numa espécie de última homenagem.

O romance *Nadie nada nunca* (Ninguém nada nunca)³ foi publicado em 1980, e levou quatro anos de árduo trabalho. O enredo é simples: são três dias na vida do personagem Gato Garay um homem que trabalha cuidando uma casa em ruínas na pequena cidade de Rincón, nos arredores de Santa Fe, na região do Litoral pampeano, numa área de ilhas sobre o rio Paraná, no centro da Argentina. Neste lugar estão acontecendo estranhos assassinatos de cavalos. O próximo ataque é iminente e a sensação de ameaça paira sobre os personagens que se revessam no cuidado dos animais. O Gato tem uma amante, Elisa, mulher casada e com filhos que o visita esporadicamente. O casal passa o fim de semana trancado em casa e entregue a atividades corriqueiras. É verão, faz muito calor, do lado da casa há uma pequena praia fluvial, onde alguns vizinhos costumam tomar banho e onde trabalha um salva-vidas que já foi campeão de natação em águas abertas.

Datada no pior momento da repressão e da derrota durante a ditadura um clima de pessimismo e de catástrofe invade o romance. Se olharmos o título ele se compõe de palavras negativas. Dois pronomes indefinidos (*Nadie/ Ninguém, nada*) seguidos do advérbio de tempo (*nunca*). "Nadie" restringe seu significado a pessoas e nega a existência de alguém; "nada" é a negação mais absoluta de um ser ou de uma coisa, refere-se a uma ausência, coisa nenhuma e se pensamos na primeira palavra, (*Ninguém*) é a ausência de ação. O *nada* ocupa o espaço do verbo: não acontece nada; "nunca", nos traz uma atemporalidade, uma a historicidade. Cada um dos termos do título, portanto, aponta para a impossibilidade de um fato acontecer.

E, portanto, se pensamos na literatura na impossibilidade de narrar. Há uma hierarquia. Se pensarmos na ordem em que estão colocadas podem ver por trás destas três palavras umas derivações lógicas: Porque não há ninguém, não há um mundo objetivo do qual alguém pode ter se apropriado e, portanto, não há história. Quando nos adentramos no romance vemos que esta primeira impressão se concretiza parcialmente.

Temos personagens com uma grande dificuldade para agir, para se posicionar no mundo. Lukács (1985a.p.49), num polêmico ensaio sobre as vanguardas, chama este tipo de personagens de "brigados com o mundo", "ejetados", como diz Heidegger, num exterior que eles não entendem e que os rejeita. Podemos pensar neles como o Ninguém. O Nada parece se referir mais à falta de acontecimentos mais do que à ausência de um mundo, pois a descrição de lugares e objetos (incluídos os cavalos) toma uma desproporção enorme no texto.

As descrições se apoderam do relato transformando-o de certa forma numa variante do romance naturalista. Porém a inação dos personagens paralisa a narração. Podemos pensar aqui no Nada. Há ainda uma temporalidade que parece não fluir, estagnada no presente. Este tempo que parou parece ser efeito de medo e de terror. Um ambiente de ameaça geral toma conta do relato paralisando-o. Este tempo parado sem grandes referências ao passado e ao futuro nos fazem pensar no Nunca.

³ A tradução para o português é de Bernardo Carvalho: SAER, JJ. *Ninguém nada nunca*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

A vivência trágica, como nos diz Vedda (2010. p. 34), um mundo em que o individualismo extremo toma conta do relato, é uma das chaves para entender o romance.

A imobilidade se manifesta, por exemplo, nas dificuldades da narração. Temos vários narradores que se revezam tomando a voz. Eles não dialogam entre si, como no romance polifônico. É um relato que contraria a lógica narrativa. Os narradores recomeçam uma e outra vez o fluxo da fala, numa tentativa aparentemente desesperada de retomar a narratividade. Este estilhaçamento da narração nos traz a desintegração social produto da violência exercida pela brutal repressão política dos anos da ditadura, somada aos efeitos do capitalismo tardio que impactam nas sociedades periféricas. Transforma-se então em um índice da derrota histórica que o romance reflete.

Como o romance trata de crimes e assassinatos, alguns elementos são colocados com o fim de montar uma trama policial. Mas o formato clássico do romance policial está descartado. Não tem um detetive que investiga o caso, não tem um avanço nas descobertas, não conhecemos quase nada do assassino, que age com impunidade e sem uma razão aparente. Só o suspense acompanha a espera do próximo crime e o avanço da trama é vagaroso. As mortes dos cavalos aparecem como uma metáfora irônica das desapareições e assassinatos de pessoas durante o regime militar. Irônica porque são animais e não pessoas. A humanidade dos mortos é rebaixada. As referências à perseguição política são evidentes: o chefe da investigação é um torturador de presos políticos; há exilados políticos (El Gato tem um irmão, Tomatis, que é um intelectual exilado na Europa).

A figura do assassino é misteriosa e quase metafísica. Sua presença fantasmagórica trás o terror e a imobilidade à trama. Não há nada nele racional. É irracional.

Os narradores, diante desta irracionalidade, se dedicam à construção de uma linguagem baseada na observação do mundo. É como se quisessem reconstruir este mundo caótico sumido no terror através da lógica da linguagem, um tipo de trabalho intelectual, que vai dar uma ordem, uma guia para sair do engodo. É um desvio, uma falta de consideração para com a gravidade dos fatos.

Os pontos de contato

Os pontos de contato entre os dois romances são muitos e de relevância variada. Em primeiro lugar vou destacar que ambos têm uma natureza experimental, que se afasta da lógica narrativa e que é contraditória, o que os aproxima do conceito de Literatura do Contra de Antonio Candido (CANDIDO, A. 1989 p.256). Para Candido Literatura do Contra é uma literatura *desliterarizada*, pessimista porque traz a derrota, relativista e que se opõe aos chamados grandes relatos da modernidade, influenciada principalmente pelo pensamento pós-moderno que transformado em moda acadêmica defende que ninguém mais precisa aderir a projeto algum a não ser o próprio projeto estético individual. Defende também uma nivelção entre as formas eruditas e populares, entre a produção artística da periferia e a do centro. Há um abandono (pelo menos nas declarações públicas dos autores) da tradição, e ao mesmo tempo uma preocupação obsessiva pela forma literária (experimentalismo) e pela intertextualidade. A história literária pareceria que passa a um segundo plano e nega-se a acumulação. Candido define laconicamente a *Literatura do contra* como sendo uma produção contra o bom gosto, a harmonia, o realismo, e o compromisso político do escritor.

Apesar deste “espírito da época” anti-tradicional e anti-histórico nenhum dos dois romances podem ser compreendidos de maneira desvinculada da sua essência histórica. Sua construção descontínua, circular, deslocada no tempo e no espaço, contrária a lógica narrativa, sem uma concatenação graduada das partes, está em plena sintonia com a situação social do país da época de sua produção. O problema histórico é aproveitado nos romances não como elemento a ser denunciado de modo difuso, mas como matéria que constitui a elaboração da própria forma.

Se analisamos a categoria da ação nas duas obras, vemos que há uma precarização da narração, e, portanto, da ação. O mundo, como mundo conformado pelos homens, não parece ter sentido para a maioria dos personagens. A ação acontece a partir de movimentos circulares e esparsos. Um conjunto de partes desconexas transforma os textos em uma tessitura sem linearidade e destrói radicalmente o enredo tal como entendido tradicionalmente. Mas se pensamos que a matéria social da que se valem os romancistas é a catástrofe caótica da ditadura, devemos concluir que um enredo estável é impossível de existir nestes textos. Os autores tiveram que manipular esteticamente os relatos, de modo a fazer com que eles contemplem em sua estrutura o curso conflituoso da história humana. Antonio Candido chama este procedimento de redução estrutural, “a função exercida pela realidade social historicamente localizada para constituir a estrutura da obra”. (CANDIDO, A. 1970. p.4). A abolição do narrador único e onisciente, quem garantia a ordem linear do romance tradicional, compromete a visão de conjunto do mundo ficcional criado. Apesar de que em *Sempreviva* temos um contraponto entre duas instâncias narrativas, a autoridade do narrador único é relegada a um plano menos totalizante no percurso da história contada. Em *Nadie, Nada Nunca* aquele narrador que “concatena tudo, comenta, explica, coordena, sabe tudo, tem distância suficiente para narrar tudo calma e serenamente”, já não possui mais espaço, desapareceu e no seu lugar temos uma proliferação de pontos de vista narrativos.

Os narradores dos romances se configuram a partir do fracasso da onisciência. Mas nos dois romances esta questão aparece de forma diferente. Em *Sempreviva* encontramos um contraste entre duas instâncias de narração, uma fragmentária e volúvel e a outra integradora. Contraste que também aparece na configuração do personagem Quinho que tem intermitências entre uma vivência chamada de trágica e uma plenitude épica, encarnadas ambas no personagem, em *Nadie Nada Nunca* uma negação da ação toma conta do relato levando-o a uma quase dissolução da forma conhecida como romance. Saer trabalha com a menor ação possível, com personagens, el Gato, Elisa, que não conseguem sair de uma vida cotidiana automatizada. Suas interações são forçadas, não respondem a qualquer necessidade além de satisfazer os instintos básicos. O romance não consegue se aproximar do épico, e, portanto, não nos apresenta nenhum herói. A narração em si está apagada. Em seu lugar aparecem, como já vimos uma longa série de descrições. O grande ator da trama, o assassino, é uma figura abstrata e não concreta. Este tratamento da narração, como diz Candido, é uma agressão ao leitor. A forma em que os narradores ignoram a gravidade do que está acontecendo, desviando sua atenção para fatos aparentemente banais irrita. Esta estratégia do autor parece buscar uma reação no leitor e por isso é que tem um desejo de realidade.

Este desejo de realidade também pode ser encontrado nas alusões à impossibilidade. Elas vêm da matéria social à qual os romances se referem. A impossibilidade do relato figura esteticamente a impossibilidade de a modernidade acontecer na periferia do capitalismo ocidental. *Nadie Nada Nunca* está povoado de alusões diretas e indiretas a esta

impossibilidade: o eterno recomeço do relato que parece defender a experimentação permanente com a linguagem, a inação aparente dos personagens; *Sempreviva* possui uma quebra da lógica narrativa, uma desaceleração em certos momentos da trama, o argumento chama a atenção para a falsidade das palavras, para as armadilhas da linguagem, para o engano, principalmente na figura cínica e manipuladora de Juvenal Palhano. Todas estas forças que aparecem nos romances, apesar de parecerem obstáculos a uma leitura realista, condensam as deformações do capitalismo nesta etapa sombria e cruel do seu avanço na América Latina: o cinismo, a indiferença culpável de grande parte da população, a volubilidade, e também a derrota dura da esquerda. Aqueles narradores imperturbáveis de *Nadie Nada Nunca* figuram aquela sociedade que olhava para outro lado enquanto a barbárie corria solta; e as duas instâncias da narração, uma contrariando a lógica narrativa do texto e a outra unificando em *Sempreviva*, figuram por um lado, o discurso, metade liberal, metade irracional da ditadura e, por outro, os relatos que defendiam a democratização da sociedade. Podemos dizer então que forma e conteúdo têm, nos romances analisados, uma aliança eficaz. E se isto for verdade, estes romances poderiam ser realistas.

Em *Sempreviva* e em *Nadie Nada Nunca* a maior parte dos personagens são dissimulados, brutais, anulados, ambíguos. Isto é assim, não por mera arbitrariedade dos autores, e sim porque eles existem na realidade, e estão na obra, em forma de concentração literária. Os condicionantes sociais são inerentes às personalidades que aparecem nos romances. Claudemiro Marques/ Antero Varjão, Juvenal/Knut, o assassino de cavalos e el comisario Caballo Leyva com sua falsidade e violência; El Gato Garay, e sua indiferença; Dianuel e Elisa e sua anulação; Quinho/Vasco e sua ambiguidade, são caracteres que conformam o mundo estético da particularidade nos dois romances. Eles se parecem a seres singulares, mas concentram em si condicionantes sociais de grupos que interagem na sociedade através de conflitos.

Se no tempo-espaço do mundo representado há uma alteração na percepção das duas dimensões da realidade. Há ainda um tratamento particular dos personagens que transitam nesse mundo espaço-temporal: eles perdem a sua humanidade de várias formas. São a maioria extremamente cínicos e muitos não conseguem se diferenciar dos animais que, ao mesmo tempo ganham feições humanas.

Vejamos então por parte cada um dos elementos deste mundo representado.

Começemos pelo tempo. O tempo cronológico linear é questionado. Em *Nadie Nada Nunca* o tempo é visto como um eterno presente (uma espécie de paralisia toma conta do relato e a história entra numa circularidade que compromete o desenvolvimento da ação). Um mesmo episódio é contado várias vezes o que retarda exageradamente o relato. Em *Sempreviva* há uma detenção parcial do tempo, característica mais marcada na primeira parte, uma espécie de longa espera para a execução da vingança e a reviravolta final. No romance de Callado o primeiro capítulo (*A volta à chácara materna*) é uma longa preparação para o segundo (*O dia da caça*) em que acontece a vingança de Quinho. Como vimos esta detenção temporal pode estar relacionada a uma necessidade de estudo e reflexão sobre o ambiente, sobre os personagens, que apesar de um tanto caótica, se faz antes do ataque final ao onçeiro Claudemiro Marques, e que funciona, na estrutura geral da obra, como uma retomada de alguns elementos de *Os Sertões* de Euclides da Cunha.

Portanto temos neste tema coincidências e diferenças nos dois textos. É nítida no romance de Saer a paralisia, a dificuldade de avanço no relato, característica que não muda

ao longo do texto. As particularidades da ditadura militar argentina talvez nos ajudem a entender o que encontramos em *Nadie Nada Nunca*. O golpe militar de 1976 na Argentina é o quarto de uma série que tinha começado em 1930. O ódio e a resolução violenta de conflitos tinham virado procedimentos normais na história da sociedade argentina, e a situação tinha se agravado com o surgimento do peronismo, um movimento politicamente ambíguo, mas com bases sólidas nos sindicatos e na classe trabalhadora. A militarização da sociedade tinha se incrementado de forma alarmante⁴. Isto aparece claro no ambiente do romance. Todo mundo desconfia de todo mundo. Os fatos relatados, o desaparecimento de cavalos, agrava ainda mais a situação. Temos uma sociedade armada e com um comportamento policial. Lembremos que em 1978 foi aplicada a lei marcial, ou seja que qualquer opositor poderia ser fuzilado por efetivos militares. A quantidade de pessoas desaparecidas pelo regime era alta (trinta mil segundo o cálculo das organizações de direitos humanos). O peso da violência de estado é grande e justifica, em parte a paralisia, a submissão à qual estão entregues os personagens.

Em *Sempreviva* o personagem de Quinho e a simbologia de Lucinda nos oferecem elementos com um certo dinamismo e positividade que quebram a imobilidade que encontramos por exemplo no povo. Não podemos esquecer que no Brasil, assim como no Chile, a esquerda tinha liderado processos de democratização da sociedade pacíficos e republicanos, que tinham sido violentamente interrompidos pelo golpe. Na Argentina a esquerda tinha se radicalizado em grupos violentos, guerrilheiros, desde cedo, um pouco devido à situação de proibição política do peronismo, que passou a considerar a luta armada como sua principal forma de atuação política desde 1955. No Brasil a luta armada só foi cogitada após o golpe como forma de resistência. Daí que a ideia de revolução tenha um peso diferente e permaneça sempreviva, como uma possibilidade. Uma derrota que a esquerda via como parcial. Como diz Roberto Schwarz (1978. p.8), a partir da metade da década de 70 o regime militar brasileiro opera uma abertura que impacta positivamente na esquerda, mesmo derrotada. Esta abertura possibilitou o debate e as revisões dos postulados políticos e ideológicos sustentados na década anterior. O fortalecimento de novos espaços políticos e a emergência de novos agentes de transformação social, por sua vez, permitiram uma “leitura distanciada” e mais crítica sobre os eventos vividos pelas esquerdas durante os primeiros anos da ditadura militar. Possivelmente *Sempreviva* nos traga este momento da esquerda brasileira. Os setores mais importantes da esquerda argentina que tinham se aventurado na luta armada tinham sido esmagados militarmente e estavam no momento sem reação.

Chama a atenção a diferença que os autores dão ao papel da esquerda em ambos os romances. A esquerda que ainda tem esperanças em *Sempreviva* aparece como animalizada e derrotada em *Nadie Nada Nunca*. Se pensamos no período posterior à aparição dos romances, a redemocratização na década de 80, a esquerda não conseguiu se reorganizar em força política na Argentina, mas no Brasil sim aconteceram fenômenos interessantes como o surgimento de três novos atores: a CUT (Central Única dos Trabalhadores), o MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra) e o PT (Partido dos Trabalhadores) que deram uma nova cara a esquerda brasileira.

⁴ Para um estudo profundo do tema ver: CATOGGIO M. S. La última dictadura militar argentina (1976-1983): la ingeniería del terrorismo de Estado. Disponível em: <<http://www.massviolence.org/la-ultima-dictadura-militar-argentina-1976-1983-la>>

Em segundo lugar vemos a importância das descrições de lugares e paisagens na apresentação do espaço. Descrições detalhadas, exaustivas, exageradas tomam conta dos mesmos. Em *Sempreviva* a natureza exuberante do Pantanal, mas também de lugares e ambientes humanos, é extensa. A relação com a natureza é conflitiva em *Sempreviva*. Em *La Pantanera* animais são caçados, torturados até a morte e sua pele vendida. Ela também aparece em todo seu potencial ameaçador: as cobras, as plantas carnívoras. A relação homem/natureza não é uma relação tranquila. Também em *Nadie Nada Nunca* esta relação é tensa. Por um lado, o ataque aos cavalos. Por outro, parece haver uma desconfiança com respeito ao que se vê. Tudo precisa ser minuciosamente descrito várias vezes. A ilha fluvial e a casa onde mora el Gato Garay são motivo de uma atenção sem par por parte dos narradores. Este estranhamento entre homem e natureza, leva nos dois romances a manifestações de subjetivismo e de objetivismo, as vezes extremo. A dinâmica homem/natureza está comprometida. O subjetivismo a introspecção se apodera principalmente dos personagens de *Sempreviva*. Um objetivismo agressivo toma conta do relato dos narradores em *Nadie Nada Nunca*. Em *Sempreviva* os personagens por momentos se fecham em si próprios e o relato toma a forma de um fluxo de consciência. Ora Quinho, hora Juvenal, hora Claudemiro, se abstraem da realidade objetiva de formas diferentes, quebrando de alguma forma a relação dinâmica entre sujeito e objeto, concentrados em si mesmos.

Estes procedimentos se opõem a uma visão dinâmica da relação homem/natureza e nos mostram um momento do desenvolvimento do capitalismo em que a arte como força humanizadora está bastante comprometida.

Outro aspecto do tratamento do espaço é a ambientação das tramas. Ambos os romances estão ambientados no interior profundo dos dois países. Em *Callado* esta referência aparece em outros trabalhos (*Quarup*, *Expedição Montaigne*) onde, como em *Sempreviva*, o autor reflete sobre os dilemas da modernização no Brasil. Em Saer, um autor que vem do interior profundo dos pampas argentinos, este ambiente do interior agrário e atrasado, com toda sua degradação humana, está presente em toda sua poética.

Localizar o relato no interior agrário dos países permitiu aos autores representar relações sociais fundamentais numa sociedade periférica, que tem seu sistema econômico baseado na exploração de matéria prima, com condições e relações de produção arcaicas. Porém, o mundo das fazendas do Pantanal sul mato-grossense, com grandes fazendeiros como Claudemiro não parece ter a mesma dinâmica que as pequenas propriedades dos pampas argentinos. Don Layo é dono de um cavalo que ele quer preservar e por isso contrata el Gato Garay, que parece ser um trabalhador livre. A fazenda *La Pantanera* de Claudemiro é uma grande propriedade, com terra a perder de vista (podem se fazer caçadas dentro dela), e com toda uma série de atividades conexas, como o contrabando, o tráfico de animais e de drogas. Apesar das diferenças, o mundo rural se impõe nos relatos mostrando que é dali que vem alguns dos elementos principais da realidade configurada nos romances: a apropriação privada da natureza oposta à produção social dos bens, o autoritarismo, a violência irracional, o idealismo religioso e político. Todos estes elementos assim trabalhados literariamente vão de encontro ao discurso oficial dos regimes ditatoriais que se apresentavam como modernizadores, e desmascara o caráter conservador dos mesmos.

O foco no interior dos países coloca em primeiro lugar as diferenças regionais, que, por se tratar de sociedades periféricas, são mais marcadas. No caso do Brasil o contraste entre as áreas urbanas mais desenvolvidas do Sul e Sudeste e o atraso representado pelo Nordeste,

Norte e Centro Oeste que têm sua economia baseada na produção agrícola, no caso da Argentina a histórica diferença entre "a cidade", Buenos Aires, liberal, industrial e portuária e o interior conservador, agrícola e atrasado. Para se dar bem por aqui o capitalismo precisou barrar a chegada da modernidade.

A permanência destas características na estrutura social de ambos os países ao longo da sua curta história, que inclui um período colonial e um neocolonial, ajudam a explicar os impasses da modernidade nestas terras. A modernidade periférica é uma modernidade não só é incompleta, mas também em permanente impasse.

Este ambiente espaço-temporal está recheado de personagens que dominam a ação e que tem como característica o cinismo. Refiro-me a Juvenal Palhano em *Sempreviva* e ao assassino de cavalos em *Nadie, Nada, Nunca*. Ambos representam grupos sociais que sustentaram os regimes autoritários, e que tem, portanto, um comportamento retrógrado e conservador, de alguma forma cínico. A razão cínica consiste em um comportamento falso, ultra individualista e de caráter duvidoso, decorrente da perda das ilusões iluministas, que prejudica os outros sendo consciente disso e sem nenhum sentido de culpa. Juvenal é um médico, que prestou serviços ao regime militar, "segurando" os torturados para não morrerem antes de passar toda a informação que tinham. Além disso é um grande simulador, se finge de bom velhinho, botânico e poeta para demonstrar sua superioridade social. Callado o faz aparecer como aquele narrador empolado que utiliza uma linguagem rebuscada, barroca, com figuras de linguagem de efeito, para dar a impressão de uma pessoa altamente intelectualizada. É, porém, a mente perversa por trás de toda a trama do romance. Ele conhece cada passo de Quinho. Além disso é também secretamente inimigo do antigo aliado Claudemiro-Antero a quem busca eliminar. Só a força de Herinha, a corajosa filha de Jupira consegue vencê-lo. Do assassino de cavalos de *Nadie Nada Nunca*, nada ou quase nada sabemos. Sem dúvida uma referência aos grupos de inteligência que perseguiram e mataram opositores, organizados na clandestinidade, mas também à cumplicidade anônima de grande parte da população. Todos os personagens incluídos os narradores podem ser considerados suspeitos de serem os assassinos. Os personagens torturadores e assassinos encarnam pessoas com um alto grau de cinismo.

Sem dúvida *Sempreviva* é um romance com maior riqueza de personagens. O povo aparece como um grupo de seres que aparentam indiferença ou desconhecimento do que está acontecendo. Quando fica sabendo do assassinato de Claudemiro o povo reage com boatos. Os boatos também são quase a única forma de verdade em *Nadie Nada Nunca*. Dinauel é um jagunço a serviço de Claudemiro, personagem anulado como Elisa.)

Como contra cara desta galeria de personagens temos a irrupção de animais que adquirem em determinados momentos características ou comportamentos humanos. Encontramos nos relatos um paralelismo animais/seres humanos: os cavalos que representam os torturados e perseguidos do regime em *Nadie Nada Nunca*, e as onças do Pantanal e os cachorros da fazenda em *Sempreviva* que também encarnam os torturados e perseguidos. Só que neste último romance estas forças da natureza conseguem dar volta por cima e executar conjuntamente com o Quinho a vingança, numa espécie de reconciliação do homem com a natureza. A cobra que mata Juvenal pode se inscrever no mesmo processo. Também há um paralelismo entre o sumiço do macaquinho Jurupixuna, assassinado cobardemente por Claudemiro, e os assassinatos de cavalos. Ele fora estuprado, torturado e pendurado como Cristo em uma Cruz, e como um homem nos porões das delegacias, enquanto os cavalos são

brutalmente assassinados. Este paralelismo funciona como um discurso crítico do real. A sociedade de seres humanos se equipara ao mundo animal, pela brutalidade da violência, pela perversidade e irracionalidade do agir do Estado, e pela desproteção da população rebaixada ao nível de uma besta.

Temos, assim, alguns personagens que se animalizam: Claudemiro/Antero se comporta como uma fera raivosa, ciumenta e assassina. Em *Nadie Nada Nunca* o delegado Caballo Leyva tem que investigar o assassinato de cavalos, sendo ele próprio um assassino e torturador, pois todos sabem que na sua delegacia foram torturados militantes políticos. É um ato, um único ato se equipara ao assassinato dos torturadores em *Sempreviva*: é o assassinato do Caballo Leyva, fato nunca explicado, mas que pode ser atribuído à resistência. Também parece ser obra de um vingador solitário.

Esta perda de humanidade, a semelhança de Gregor Samsa em *A Metamorfose* de Kafka, carrega em seu seio o esvaziamento do homem em relação à sua capacidade de dominar suas forças, seu alheamento em face de sua condição de sujeito de si e de sua criação. O fato de se igualarem a animais despersonaliza, e tira identidade humana aos personagens. Eles até perdem o nome e ganham um apelido como em *Nadie Nada Nunca*, el Gato e el Caballo.

Enfim, o mundo representado nas obras é um mundo catastrófico onde as forças progressistas ou democráticas, e, portanto, humanizadoras da sociedade, foram derrotadas, por diversos motivos. O que resta é uma catástrofe dominada por personagens cínicos. Mas também resta a arte e a sua capacidade de se opor a esta situação.

Para concluir podemos dizer que o esforço deste artigo consistiu, então, em lidar com esta matéria resistente, opaca, cheia de negações e de pessimismos, mas que parece pertinente para figurar esteticamente um dos momentos mais difíceis e duros da história da América Latina: as ditaduras militares. Foi necessária uma mudança de ênfase para captar algumas características do realismo que se escapavam na primeira leitura, pelas próprias resistências que as obras impunham.

Um panorama cheio de impossibilidades não parece significar a ausência de realismo, e sim, aqueles momentos em que a humanidade se esquece dela própria.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CALLADO, A. *Sempreviva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

CANDIDO, A. Dialética da malandragem. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da USP*, n. 8, 1970.

_____. A nova narrativa. *Revista de Crítica Literária Latinoamericana*, Lima, v. 7, n. 14, 1982.

_____. Literatura e subdesenvolvimento. In: *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CATOGGIO M. S. *La última dictadura militar argentina (1976-1983): la ingeniería del terrorismo de Estado*. Disponível em: <http://www.massviolence.org/la-ultima-dictadura-militar-argentina-1976-1983-la>. Acessado em setembro de 2014.

CHIAPPINI, L. Quando a pátria viaja: uma leitura dos romances de Antonio Callado. In: ZILO, Carlos et al (org.). *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

- LUKÁCS, G. Los principios ideológicos del vanguardismo. *In: Significación actual del realismo crítico*. México: Ediciones Era, 1985.
- SAER, J.J. *Nadie Nada Nunca*. Buenos Aires: Seix Barral, 2009.
- SCHWARZ, R. Cultura e política, 1964-69. *In: O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 52-71.
- VEDDA, M. Vivência trágica ou plenitude épica: um capítulo do debate Lukács-Adorno. *Verinotio* revista on-line – n. 12, Ano VI, out. /2010, ISSN 1981-061X. Disponível em: <http://www.verinotio.org/conteudo/0.87838699284791.pdf>. Acessado em: julho de 2014.

LUKÁCS E A REMEMORAÇÃO DO PASSADO. A
PROPÓSITO DA NOÇÃO DE PATHOSFORMELN DE
ABY WARBURG EM MEDO, VIOLÊNCIA E TERROR:
QUATRO ENSAIOS DE ICONOGRAFIA POLÍTICA DE
CARLO GINZBURG *

LUKÁCS AND THE RECOLLECTION OF THE PAST. ON
THE ABY WARBURG'S NOTION OF PATHOSFORMEL IN
FEAR, VIOLENCE AND TERROR: FOUR ESSAYS OF
POLITIC ICONOGRAPHY OF CARLO GINZBURG

Juarez Torres Duayer**

RESUMO: Em seus ensaios, Ginzburg reivindica a noção de *Pathosformeln* de Warburg na transmissão de imagens através da história e remete a tensão não resolvida entre o histórico e o morfológico a um campo de pesquisa que considera inexplorado, o das relações entre arte, história e neurociência cognitiva. Esta questão é tratada aqui de uma perspectiva distinta: este texto se baseia na asserção de Lukács de que a rememoração do passado pela humanidade é uma necessidade ontológica e inclui a arte.

Palavras-chave: arte e historicidade; a arte como autoconsciência da humanidade; ontologia.

ABSTRACT: In his essays, Ginzburg assumes Aby Warburg's notion of *Pathosformeln* in the transmission in the transmission of images throughout the history, and refers the unsolved tension between the historical and the morphological to an unexplored field of research that would investigate the relations among art, history and cognitive neuroscience. This issue is addresses here from a different perspective: the paper is based on Lukács's assertion that the recollection of the past by humanity is an ontological need wich comprises art.

Keywords: art and historicity; art as humanity's self-conscience; Lukács' aesthetics; ontology.

*Uma primeira versão deste texto foi apresentada no VII Coloquio Internacional - Teoría Crítica Y Marxismo Occidental - Marxismo y Violencia, 4 a 6 de agosto de 2014, Universidade de Buenos Aires

** Professor Titular da Universidade Federal Fluminense - UFF, Escola de Arquitetura e Urbanismo, Niterói, Rio de Janeiro.
E-mail: juarez_duayer@uol.com.br.

“Eu diria que a Grécia foi redescoberta”¹

(Jean - Pierre Vernant)

Utilizei esta epígrafe de Jean-Pierre Vernant em um texto sobre o papel da arte nos períodos em que a antiguidade clássica grega foi revisitada na República e no Império romano, no Renascimento, Iluminismo e na Revolução Francesa.² Recorri, na ocasião, a uma observação do filósofo marxista húngaro György Lukács (1865-1971) acerca da natureza dos processos de rememoração do passado: “a revalorização do passado sempre foi um veículo ideal da continuidade histórica” (LUKÁCS, 1968, p. 4).³

Decidi retomar algumas das ideias ali desenvolvidas para comentar a abordagem de Carlo Ginzburg (2014) sobre a transmissão de imagens através da história em seu recente livro *Medo, Reverência, terror: Quatro ensaios de iconografia política* em que analisa as imagens utilizadas no frontispício do *Leviatã* de Hobbes, o quadro *Marat em seu último suspiro* de Jacques-Louis David, o cartaz *Faça parte do exército de seu país* de Alfred Leete e *Guernica* de Pablo Picasso.

Com efeito, ao reivindicar em seus ensaios a noção de *Pathosformeln* (“fórmulas de emoção”) cunhada pelo historiador da arte alemão Aby Warburg (1866-1929) para examinar a utilização de imagens tomadas da história, Ginzburg termina por remeter as modalidades deste entrelaçamento entre passado e presente a um campo de pesquisa que considera ainda “largamente inexplorado” (GINZBURG, 2014, p.11).

1. Uma breve apresentação de Aby Warburg e do livro de Ginzburg

Desconhecia Aby Warburg até ter acesso a uma resenha de dois de seus livros recém-editados pela primeira vez no Brasil no final de 2013 e me aproximei de sua obra em razão dos ensaios do livro de Ginzburg no qual o historiador alemão é o grande protagonista. Nesta aproximação com Warburg, encontrei relatos sobre sua influência tanto em autores contemporâneos como Walter Benjamin quanto em importantes historiadores da arte da virada do século XIX, a exemplo de Burckhardt, Gombrich, Wolfflin, Panofsky e Fiedler, entre outros. Há que se registrar, além do interesse com que Warburg é lido por Ginzburg e também por Giorgio Agambem, o fato de ambos terem realizados estudos no Warburg's Institute em Londres. Como tentaremos sugerir, os motivos dessa audiência são estimáveis.

Falo em protagonismo de Warburg porque quando se refere ao que articula seus ensaios de iconografia política, Ginzburg reivindica, ainda que de um modo “um pouco diferente”, o que aponta ser uma obsessão em toda a obra do historiador alemão, a noção de *Pathosformel* (“fórmulas de emoção”) que criou para examinar a transmissão de imagens através da história.

Para o autor de *Medo, Reverência e Terror*, Warburg teria se interessado vivamente pelo fato de a transmissão de certas imagens através da história, em especial as da antiguidade pelo renascimento, muitas vezes aconteciam com ambivalência e significado invertido, uma

¹ Vernant, Jean-Pierre; *A sociedade total*, Mais, Folha de São Paulo, 8 de agosto de 2004 (p.10-11).

² *A antiguidade clássica grega: herança e apropriação*, XVIII Seminário de Estudos Clássicos, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense - UFF, novembro de 2004.

³ Prefácio de 1965 à edição brasileira de *Marxismo e Teoria da Literatura*. Um ano depois Lukács voltou ao tema das rememorações do passado de forma mais expandida nas *Conversaciones con Lukács* coligidas por Hans Heinz Holz, Leo Kofler, Wolfgang Abendroth (2ª ed., Madrid: Alianza Editorial, 1971). As entrevistas, realizadas em 1966, foram publicadas pela primeira vez em 1967, ocasião em que Lukács trabalhava em sua *Para uma ontologia do ser social*.

“inversão energética” de sentidos opostos (na expressão de Warburg). Um dos exemplos destes “gestos de emoção extraídos da Antiguidade” retomados “na arte do Renascimento com seu significado invertido” evocado por Ginzburg é o de Maria Madalena representada como uma mênade (ninha) na *Crucificação* de Bertoldo di Giovanni no qual “a inversão energética” se utilizou da alegria de uma bacante para expressar a dor de uma Maria sob a cruz (GINZBURG, 2014, p. 9).⁴

É significativo que Guinzburg vincule a pouca utilização da noção de *pathosformel* por Warburg e sua hesitação por mais de vinte anos em propô-la publicamente, à influência do livro de Charles Darwin, *A expressão das emoções no homem e nos animais*.⁵ A hesitação teria origem em uma dificuldade que, para o historiador italiano, Warburg jamais conseguiu resolver: “Se as expressões das emoções, como sugeria Darwin desde o título de seu livro, se explica pela evolução, torna-se **desnecessária** a busca das intermediações culturais específicas” (GINZBURG, 2014, p.11; grifo meu).

Vale referir os momentos em que Guinzburg repercute o caráter contraditório da influência de Darwin na obra de Warburg: primeiro, ao mostrar que “são precisamente essas intermediações [culturais], comprovadas ou presumidas, que estavam no núcleo da conferência de Hamburgo sobre ‘Dürer e o antigo’ (1905)”; em seguida, ao lembrar que na “introdução ao atlas Mnemosyne⁶, escrito quase à beira da morte, **porém**, Warburg falou em ‘**engramas** de uma experiência apaixonada [que] sobrevivem como patrimônio hereditário gravado na memória” (GINZBURG, 2014, p. 11; grifos meus).⁷

De acordo com Ginzburg, durante 25 anos “a mente de Warburg hesitaria entre estas duas direções opostas. A riqueza de sua obra, tanto a publicada como a inédita, nasce precisamente daqui: da tensão não resolvida entre o histórico e o morfológico” (GINZBURG, 2014, p. 11).⁸ Ao final, sua exposição aponta as “raízes objetivas” desta tensão sobre o significado e a gênese das “fórmulas de emoção” em Warburg:

a transmissão das *Pathosformeln* depende de contingências históricas; as reações humanas a essas fórmulas, porém, estão **sujeitas a circunstâncias completamente diferentes**, em que os tempos mais ou menos curtos da história se entrelaçam com os tempos bastante longos da evolução. **As modalidades de tal entrelaçamento** remetem a um campo de pesquisa ainda largamente inexplorado (GINZBURG, 2014, p. 11; grifos meus).

⁴ Bertoldo di Giovanni (1435-1491) escultor florentino discípulo de Donatello (1368- 1466) e mais tarde professor de Michelângelo (1475-1564).

⁵ Ginzburg observa que Darwin em seu livro escrito em 1872 citou Joshua Reynolds (1723-1792), pintor inglês e um dos principais retratistas do século XVIII: “É curioso observar, e certamente é verdade, que os extremos de paixões opostas são expressos com pouquíssima variação pela mesma ação”. Em seu livro, Darwin lembra que “Ele [Joshua Reynolds] dá como exemplo a alegria frenética de uma bacante e a dor de uma Maria Madalena” (apud Ginzburg, 2012, p. 10). Para Ginzburg, a referência de Darwin ao pintor inglês estaria na origem da “inversão energética” utilizada por Warburg na criação da noção de *pathosformel*.

⁶ Mnemosine a deusa da Memória na mitologia grega, responsável pela preservação do esquecimento.

⁷ Verbetes de *engrama* no dicionário eletrônico Houaiss: *s.m.* 1 traço ou marca duradoura 1.1 FISL essa marca, definitiva e permanente, impressa em um tecido nervoso por estímulo muito forte 1.2 PSIC esse traço definitivamente impresso na psique por uma experiência física. ETIM ¹*en-* + *-grama* (gr. *Grámma, atos* ‘caráter de escrita, letra, texto, inscrição, registro, tratado, algarismo’).

⁸Tensão a qual possivelmente Agambem se refere ao lembrar a importância da crítica de Warburg às análises estéticas puramente morfológicas.

Mesmo com a referência à dependência da transmissão das *Pathosformeln* às contingências históricas, ao considerar que as reações humanas a essas fórmulas estariam “sujeitas a circunstâncias completamente diferentes” (ambivalência e inversão energética), Ginzburg, ao fazer menção à noção de “engrama” da fisiologia, termina por contornar a tensão originária presente na *Pathosformeln* que teria atravessado toda a obra de Warburg em favor da cisão entre o “histórico” e o “morfológico”: não por acaso o historiador italiano não se furtará, em seguida, a indicar o campo de pesquisa que considera inexplorado para examinar as modalidades de entrelaçamento dos tempos históricos, o da fisiologia e da neurociência.⁹ Tal indicação pode esclarecer o fato de no primeiro ensaio do livro em que trata do lugar central que o termo *awe* (horror e veneração) ocupa na reflexão de Hobbes, Guinzburg formule a seguinte questão: “até que ponto a ambivalência das emoções extremas, ressaltada por Darwin (e antes dele por Reynolds) e depois desenvolvida por Warburg, depende do contexto histórico?” (GINZBURG, 2014, p. 12).

Perguntar não ofende: se não dependem do contexto histórico, de que dependeriam?

Creio que é possível tratar desta questão de Ginzburg de outra perspectiva: com a asserção de Lukács de que nos processos de rememoração do passado devemos tomar o passado e a arte em sentido ontológico.¹⁰

2. Ser e consciência: as relações com o passado nas *Conversações com Lukács*

Nas *Conversações*, o tema das relações entre presente e passado surge a partir de uma afirmação de Holz de que toda a arte tem uma intenção ontológica de criar um mundo possível. Lukács concorda e fala sobre o papel da arte na rememoração do passado:

a arte é um fato extraordinariamente importante para a ontologia: não devemos esquecer que a construção é mais antiga que a arquitetura. Nesta última se dá uma tendência unificadora que refere toda a realidade à evolução do homem ou, como digo em minha *Estética*, à autoconsciência do homem. **E por esta razão eu diria que a arte, em sentido ontológico, é uma reprodução do processo** segundo o qual o homem concebe a própria vida na sociedade e na natureza, com todos os problemas, com todos os princípios promotores, obstaculizadores e os demais que determinam a vida, como referida a si próprio (HOLZ *et. alii*, 1971, p. 33; grifos meus).¹¹

É este o “sentido ontológico” empregado por Lukács para falar da missão da arte na rememoração do passado ao comentar a passagem de Marx sobre Homero:

À Homero [...] só podemos imaginá-lo como a infância da humanidade. [...] compreender os homens homéricos como pessoas de hoje [...] não seria sensato;

⁹ Ao mencionar o “campo de pesquisa largamente inexplorado” na nota bibliográfica de nº 15, Ginzburg (2014, p. 11) se refere a um autor identificado por suas pesquisas sobre as relações entre arte, história e neurociência cognitiva: D. Freedberg, “Immagini e risposta emotiva: La prospectiva neurocientífica”; in *Prospettiva Zeri*. Org. de A. Ottani Cavina. Turim, 2009, p.p. 85-105 (com indicações bibliográficas).

¹⁰ Para Lukács, “o objeto da ontologia é o realmente existente. E sua tarefa é a de examinar o existente no que diz respeito a seu ser e encontrar as diversas fases e transições dentro do existente” (Holz *et. alii*, 1971, p. 21).

¹¹ É neste sentido que para Lukács a arte é a autoconsciência da humanidade.

o que ocorre é que experimentamos Homero e os poetas antigos como nosso próprio passado. Ao passado da humanidade só chegamos na realidade através do meio que é a arte; os grandes fatos da história não nos proporcionam, em geral, senão uma variação de diversas estruturas. **Mostrar que dentro destas estruturas existiu uma continuidade de conduta do homem a respeito da sociedade e da natureza é precisamente a missão da arte** (HOLZ *et. alii*, 1971, p. 40; grifos meus).

Na sequência, respondendo a outra observação de Holz sobre a experimentação ou reativação de algumas obras de arte de outras épocas que Walter Benjamin teria chamado uma vez de “tempo atual”, Lukács considera que

Temos que tomar o passado em um sentido ontológico, não no teórico-cognoscitivo. Se tomo o passado no sentido da teoria do conhecimento, o passado está passado. Do ponto de vista ontológico, o passado nem sempre é passado, **mas exerce sua influência até o presente**; mas isto não acontece com o passado em conjunto, mas apenas com algumas de suas partes, e nem sempre as mesmas de cada vez. (...) Assim, pois, todo o **processo de permanência da arte, como eu o chamaria, é, enquanto rememoração do passado da humanidade, um processo sumamente complicado** (HOLZ *et. alii*, 1971, p. 40; grifos meus).

Neste processo, prossegue Lukács,

existe um fluxo e um refluxo permanente acerca do que deve ou não ser considerado como literatura ou arte universal vivente e é claro para qualquer um que **a rememoração do passado é evidentemente um processo histórico** uma vez que o próprio fato de considerar a rememoração e o passado já me obriga a concebê-los como momentos ontológicos da evolução da humanidade **vivente e não como uma classificação teórico-cognoscitiva em passado, presente e futuro**, o que pode ter sentido próprio em determinadas circunstâncias das ciências particulares. Sem dúvida, **não é certo**, como dizia Benjamin, que o passado, ao fazer-se atualidade, **brote do passado** (HOLZ *et. alii*, 1971, p. 42; grifos nossos).¹²

Ao chamar a atenção para o fato de que a rememoração do passado da humanidade é “evidentemente um processo histórico” e “do qual cada época extrai aquilo que mais necessita para os próprios fins” (HOLZ *et. alii*, 1971, p. 43), Lukács trata de forma distinta o que Ginzburg considera a “tensão não resolvida entre o histórico e o morfológico” nas *Pathosformeln* de Warburg. Ao contrário, a decisão mesma sobre a escolha das partes e imagens do passado a ser rememorado precede a tensão e tem um caráter histórico e finalista: qual passado, finalidade, imagens e obras de arte?¹³

¹² A partir desta passagem e da crítica de Lukács à noção de “aura” do filósofo alemão talvez se possa haurir a influência de Warburg acima referida.

¹³ Uma ideia cara ao pensamento estético de Lukács é que a arte, a exemplo do trabalho, é uma atividade finalística e não uma entidade anímica do homem. Por esta razão o problema da perspectiva e o da permanência e missão social da arte

Um dos exemplos evocados por Lukács nas *Conversações* sobre as partes do passado a ser lembrado, foi o da influência do *Götz von Berlichingen* de Goethe (1749-1832) e o problema da historicidade na origem do romance histórico em Walter Scott (1771-1832) em que o escritor escocês tomou, como ponto de referência, a máxima de Molière (1622-1673): *je prends mon bien où je le trouve* (HOLZ *et. alii*, 1971, p. 43). Neste sentido, a escolha das partes do passado tem como resultado “extraordinariamente importante” o fato de que só podem sobreviver aquelas obras de arte que guardam relação com a evolução da humanidade em um sentido mais amplo e profundo, razão pela qual podem fazer surtir seus efeitos sob “as mais diversas formas de interpretação” (HOLZ *et. alii*, 1971, p. 43; grifos nossos). Impossível não pensarmos aqui no exemplo da utilização das imagens em sentido invertido, as “inversões energéticas” observadas por Warburg.

No processo de escolha das obras de arte, Lukács faz menção ainda ao que considera um outro “importantíssimo” problema que atravessa a questão que estamos examinando, o do envelhecimento em prazo relativamente curto de certas obras na evolução da humanidade: “a história da literatura e da arte têm algo de processo vivo e algo da vala comum” (HOLZ *et. alii*, 1971, p. 44).

Ao lembrar o Hegel da Fenomenologia do espírito, Lukács expõe ao final sua teoria sobre o papel das obras de arte na rememoração do passado:

em Hegel, o momento do passado se converte em excessivamente dominante, enquanto que, **em minha teoria, o passado é por uma parte passado e auto-experimentação, e por outra parte proporciona um motivo para adotar uma atitude determinada ante o presente.** E este motivo foi interpretado até agora por toda a sociedade, retrocedendo até determinados momentos do passado. Recorde você a antiquização durante a Revolução francesa. (...) **Deste modo, a rememoração pela humanidade de seu próprio passado inclui a arte** (HOLZ *et. alii*, 1971, p. 48; grifos meus).¹⁴

3. Considerações finais

Vimos que Lukács no início das *Conversações* lembra que

as atividades intelectuais do homem não são - por assim dizer - entidades anímicas, como imagina a filosofia universitária, mas formas diversas de acordo com as quais os homens organizam aquelas ações e reações ao mundo exterior às quais sempre estão expostos e as organizam de algum modo com vista à defesa e a edificação de sua própria existência (HOLZ *et. alii*, 1971, p. 17)

e, termina, dizendo que

através da história aparece em sua obra fortemente vinculado ao realismo. Tertulian (2007) talvez tenha sido o primeiro a chamar a atenção para a questão da *perspectiva* nos escritos estéticos de Lukács sobre o realismo na arte, em especial na literatura.

¹⁴ Gombrich e Arnold Hauser trataram da antiquização durante a Revolução Francesa; sobre a antiquização no império romano, lembro, na literatura, o exemplo notável do livro *Memórias de Adriano* de Margueritte Yourcenar.

nos processos de rememoração do passado, a arte, ao mostrar em seus conteúdos o essencial do desenvolvimento da humanidade satisfaz em linhas fundamentais a necessidade ontológica incessantemente crescente de rememoração pela humanidade de seu próprio passado; e é daí de onde surge a permanência dos efeitos da arte (HOLZ *et. alii*, 1971, p. 50).

Em seu livro, Ginzburg fala em examinar o passado do campo inexplorado de uma ciência ainda sem nome e Agambem, em seus comentários sobre Warburg, se refere a uma nova ciência que não dependeria das circunstâncias históricas.

É possível que a referência de Le Goff a realidades históricas negligenciadas pelos historiadores, entre elas uma história do simbólico “que talvez um dia conduza a uma história psicanalítica cujas provas de estatuto científico não parecem ainda reunidas”, possa acomodar respectivamente, as reivindicações de Ginzburg e Agambem em um “campo inexplorado” e em uma “nova ciência sem nome”. Ainda assim vale a ressalva do historiador francês, a de que não se deve privilegiar as novas realidades nem “lhes conferir, por sua vez, um papel exclusivo de motor da história” (LE GOFF, 2003, p. 11,12).

Em outra perspectiva, argumentamos com Lukács que se tomarmos o passado em sentido ontológico, o passado é passado e auto-experimentação da humanidade, e as imagens e as obras de arte que escolhemos para rememorar-lo nos motivam a adotar uma atitude determinada ante o presente: para o bem e para o mal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEM, Giorgio. *Aby Warburg e a ciência sem nome*. Disponível em http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_dossie_Cezar-Bartholomeu_Aby-Warburg_Giorgio-Agambem1.pdf. Acesso em 3/6/2014.
- DUAYER, Juarez T. *A antiguidade clássica grega: herança e apropriação*. XVIII Seminário de Estudos Clássicos, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense (UFF), 2004.
- GINZBURG, Carlo. *Medo, reverência, terror. Quatro ensaios de iconografia política*. Trad.: Frederico Carotti, Joana Angélica d’Avila, Júlio Castañón Guimarães. 1ª ed., São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- GOMBRICH, E.H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- HAUSER, A. *História Social da Literatura e da arte*, v. 2. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1982.
- HOLZ, Hans Heinz, KOFLER, Leo, ABENDDROTH, Wolfgang. *Conversaciones con Lukács*. 2ª ed., Madrid: Alianza Editorial, 1971.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 5ª ed. São Paulo, Campinas: Editora da Universidade/Unicamp, 2003.
- LUKÁCS, Georg. *Marxismo e Teoria da Literatura*. Rio de Janeiro: ed. Civilização Brasileira, 1968.
- TERTULIAN, Nicolas. Adorno-Lukács: polêmicas e mal-entendidos. *Margem Esquerda-ensaios marxistas*. n. 09, 2007 São Paulo: Boitempo Editorial.

WARBURG, Aby. *Dürer e a antiguidade italiana*. Disponível em http://www.lettras.ufmg.br/cadernosbenjaminianos/data1/arquivos/5-11-Warburg_Duerer.pdf. Acesso em 3/6/2014.

_____. *Mnemosyne* (Introdução). Disponível em http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_dossie_Cezar-Bartholomeu_Aby-Warburg_Giorgio-Agamben1.pdf. Acesso em 3/6/2014.

AIRES, A FIGURA DO NARRADOR MACHADIANO E O INTELLECTUAL BRASILEIRO

AIRES, THE FIGURE OF MACHADIAN NARRATOR AND THE BRAZILLIAN INTELLECTUAL

Ludmylla Mendes Lima*

RESUMO: Este artigo tem o intuito de analisar o princípio formal machadiano utilizado na construção do narrador do romance *Esau e Jacó* e seu entrelaçamento programático com a figura do Conselheiro Aires. O modo ambivalente, embora comprometido, utilizado pelo narrador para comandar o enredo diz respeito ao seu estatuto de intelectual provinciano em sua busca por supremacia.

Palavras-chave: Machado de Assis; *Esau e Jacó*; intelectual brasileiro; forma literária; realismo.

ABSTRACT: This article aims to analyse the formal principal used by Machado de Assis in the construction of *Esau e Jacó's* narrator and his programmatic entanglement with the figure of Conselheiro Aires. The ambivalent and committed way the narrator uses to command the plot is related to his provincial intellectual status in search of supremacy.

Keywords: Machado de Assis; *Esau e Jacó*; Brazillian intellectual; literary form; realism.

*Professora de Literaturas de Língua Portuguesa na UNILAB (Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira); Doutora em Letras – Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela USP. E-mail: ludmyllalima@unilab.edu.br.

Não se pode ultrapassar o fim a não ser recuando.

Peter Szondi

Um dos principais problemas com que Machado de Assis precisou lidar, enquanto homem de letras comprometido com a representação realista da sociedade no século XIX, foi a má formação nacional no campo das idéias (ARANTES, 1997).

Na busca por um lugar ao sol, em geral, os homens de letras tratavam de dar as costas ao elemento cultural local, como tentativa de fugir aos constrangimentos que a situação provinciana repunha. Tais constrangimentos dizem respeito à ausência de um encadeamento das idéias e das classes, que se achavam sem organização ou mediação, que resultava na aceitação irrefletida das influências, estas impossibilitadas de gerar conseqüências profundas no todo cultural que se tentava construir.

A atitude mais comum do intelectual provinciano diante desse campo de problemas era “deixar-se arrebatar pelo cosmopolitismo contemporâneo”, nas palavras de Paulo Arantes (1997, p. 16). O outro modo de lidar com a questão, levada a efeito por Machado de Assis, dizia respeito à assunção do lugar periférico ocupado para, a partir dele, realizar as mediações necessárias entre forma e conteúdo, fruto de uma reflexão essencial a quem desejava lidar com tais problemas. A pesquisa das “providências” a serem tomadas pelo intelectual de província ou, por outra, a pesquisa e a inclusão das mediações responsáveis por localizar “onde estou?” e “que horas são?” dentro da ordem social como um todo, ao invés de imitar formas emprestadas, eram atitudes prementes, ainda que pouco realizadas. A este respeito, Paulo Arantes aponta que “A principal providência formativa tomada por Machado de Assis foi a um tempo comparatista e cumulativa” (1997, p. 32), no sentido de dar conta do problema da dupla fidelidade (local e universal):

Não nos livraremos tão cedo dessa oscilação característica da condição intelectual na periferia da ordem capitalista internacional, ora procurando o vínculo direto da empatia, no caso com a cultura pré-burguesa, mais particularmente com a dos oprimidos deixados para trás na corrida da modernização, ora sonhando com uma ocidentalização acelerada do país, de outro modo condenado à insignificância (ARANTES, 1997, p. 50).

Numa sociedade cuja economia estava assentada no trabalho escravo, como a que o romance de Machado mimetiza, o princípio dinâmico da competição universal, ligado ao aburguesamento dos meios e das mentalidades, fica impossibilitado, porquanto o trabalho é visto como fator de desprestígio social, ao contrário do que ocorre em sociedades em que o dinamismo capitalista já se encontra bem adaptado. Assim, duas características próprias ao romance realista europeu do século XIX estão *a priori* inviabilizadas no âmbito de uma sociedade mais estática, como a brasileira, quais sejam: a oposição absoluta entre indivíduo e sociedade; e o antagonismo próprio à ideologia do individualismo. Desse modo, para ser coerente com o seu material, nosso autor necessitou encontrar soluções formais para representar as contradições e especificidades inerentes ao aburguesamento brasileiro.

Desse modo, foi necessário a Machado efetuar um recuo ao século XVIII em busca de formas pertinentes ao material que lhe interessava representar: a modernização conservadora do Brasil durante a passagem do Império à República e o comportamento das elites diante da nova re colocação de forças que o momento histórico exigia.

O romance *Esau e Jacó* trouxe a oportunidade de examinar estas movimentações sócio-históricas por diferentes ângulos, dentro da mesma classe social: um banqueiro em ascensão, um político antiquado, um diplomata aposentado, a nova classe política republicana em formação. Todas as personagens, no entanto, são mobilizadas no interior do entrecho por um narrador que determina a sua encenação. O modo ambivalente, embora comprometido, utilizado pelo narrador para comandar o enredo diz respeito ao seu estatuto de intelectual provinciano em sua busca por supremacia.

Nota-se, portanto, que as “providências” tomadas por Machado no âmbito da formação de um campo de ideias forte e brasileiro se fizeram por meio da representação realista dos seus próprios pares. Os problemas de inadequação experimentados pelo narrador são os mesmos que atingiam o autor Machado, o qual, no entanto, recolocou os seus termos ao construir o romance. Ressalte-se ainda que o desdobramento do narrador envolvendo a personagem Aires amplia as condições de observação das figuras, visto que a personagem recebe apoio incondicional do narrador em suas atitudes e idéias.

Assim, para compreender a atuação ambígua do narrador de *Esau e Jacó* é preciso que nos detenhamos por um momento na descrição da oscilação característica da condição intelectual na periferia da ordem capitalista internacional. Uma das características mais marcantes no retrato da elite intelectualizada brasileira diz respeito ao empréstimo das ideologias, resultando em sujeição intelectual, de acordo com Sérgio Buarque de Holanda:

É freqüente entre os brasileiros que se presumem intelectuais, a facilidade com que se alimentam, ao mesmo tempo, de doutrinas dos mais variados matizes e com que sustentam, simultaneamente, as convicções mais díspares. Basta que tais doutrinas e convicções se possam impor à imaginação por uma roupagem vistosa: palavras bonitas ou argumentos sedutores (HOLANDA, 1995, p. 155).

O grande achado literário de Machado de Assis reside no fato de que ele imprime tais desvios¹ na obra por dentro, os quais fazem parte das características pessoais da própria figura que narra. Não se trata, portanto, de apontar defeitos nas personagens, a partir do exterior, com o intuito de corrigi-los, mas sim de fazer com que o leitor perceba tais incongruências intrinsecamente, com o risco, inclusive, de não ser compreendido.

Os narradores machadianos da fase madura, portanto, são um repositório das ambiguidades e contradições da elite intelectual brasileira. No caso de *Esau e Jacó*, as citações eruditas esvaziadas estão sempre à mão, servindo para que Aires, com o apreço do narrador, exerça o seu papel de homem sábio e respeitável, cuja opinião sobre os fatos e turbulências históricas é normalmente requisitada. O trecho a seguir diz respeito às leituras e divagações de Aires sugeridas na ocasião da queda do império, em 15 de novembro, vivenciada por ele, casualmente, devido à insônia que o acometera naquela manhã:

Almoçou tranqüilo, lendo Xenofonte: "Considerava eu um dia quantas repúblicas têm sido derrubadas por cidadãos que desejam outra espécie de governo, e quantas monarquias e oligarquias são destruídas pela sublevação dos

¹ “A profusão de teorias muito diversas pelo gênero, sempre em tamanho de bolso, assinala o grão de veleidade e contingência próprio ao esforço de pensar – ficando para trás, já de entrada, a ilusão objetivista” In: SCHWARZ, R. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas cidades, 2000, p. 156. Ver também: SCHWARZ, R. “Leituras em competição”. *Novos Estudos CEBRAP*, 75, julho, 2006. p. 61-79.

povos; e, de quantos sobem ao poder, uns são depressa derrubados, outros, se duram, são admirados por hábeis e felizes..." Sabes a conclusão do autor, em prol da tese de que o homem é difícil de governar; mas logo depois a pessoa de *Ciro* destrói aquela conclusão, mostrando um só homem que regeu milhões de outros, os quais não só o temiam, mas ainda lutavam por lhe fazer as vontades. Tudo isto em grego, e com tal pausa que ele chegou ao fim do almoço, sem chegar ao fim do primeiro capítulo. (ASSIS, 2008, p. 1156).

Nota-se que Aires descolou-se por completo da realidade pela via da abstração. As citações eruditas servem de apoio para a sua fuga, pois as suas leituras não são postas em atrito com a realidade. De fato, são os boatos sobre a queda do império que o levam à leitura de *Xenofonte*, pois naquele ponto, o Conselheiro ainda não dera fé ao acontecido, assim como também não procurara maiores informações a respeito, preferindo, ao invés disso, a leitura pausada de um capítulo em grego, "Só às duas horas da tarde, quando Santos lhe entrou em casa, acreditou na queda do império" (ASSIS, 2008, p. 1160). Diante da agitação do banqueiro, Aires o acalma, "As ocasiões fazem as revoluções, disse ele, sem intenção de rimar, mas gostou que rimasse, para dar forma fixa à ideia" (p. 1160). A valorização do palavrório vazio e rimado pelo Conselheiro demonstra o seu alheamento.

A denúncia à ilustração barateada de nossas elites por Machado já havia sido feita por meio da referência a *Xenofonte*. Em crônica de 01/01/1894, o autor refere-se ao grego considerando as suas obras como leitura muito útil para a construção de falsos paradoxos,

Embora péssimo, era um governo ótimo². A variedade dos pareceres, a sua própria contradição, tem a vantagem de chamar leitores, visto que a maior parte deles só lê os livros da sua opinião. É assim que eu explico a universalidade de *Xenofonte* (ASSIS, 2008, vol. IV, p. 1036).

O excesso de citações eruditas que ocupa os romances de Machado de Assis, visto por Augusto Meyer como causador de certa nota monocórdia e incômoda no curso da narrativa, é uma atitude formal interessada e tem o seu chão histórico no homem "pensante" do Brasil do XIX³. Ela demonstra que quem está com a palavra é um intelectual do tipo que "se satisfaz com o saber aparente, cujo fim está em si mesmo e por isso deixa de aplicar-se a um alvo concreto" (HOLANDA, 1995, p. 17).

O "tédio à controvérsia", enquanto característica de Aires aceita e propalada pelas outras personagens, além de bem defendida pelo narrador, esconde e, ao mesmo tempo, revela a acomodação das idéias livrescas tornadas úteis para construir o prestígio de quem as conhece. Uma saída retórica e ilusória encontrada para imprimir respeito às idéias sem atrito com a realidade mencionadas por Aires. A aceitação e a normalização deste aspecto da atuação de Aires no enredo imprime respeitabilidade àquela figura e antecipa o seu triunfo, ainda que

² Esta mesma estrutura sintática é utilizada por Machado na crônica de 16/09/1886: "Embora certo, confesso que é sublime" (ASSIS, 2008, p. 661), como meio de "forçar" um paradoxo frente a uma situação muito objetiva e clara de uma fraude com dinheiro público.

³ "Este vezo de meter o nariz no entrecho, para comentário oportuno ou inoportuno, leva-o a descáidas de mau gosto, e casos há em que o aparte do autor é simplesmente descabido, pois vem acompanhado de uma citação erudita ou literária demasiado ostentosa para a modéstia do acidente, mesmo quando a intenção tenha sido mais ou menos irônica" (MEYER, 1982, p. 359).

somente no âmbito do mundinho restrito a que pertence.

O mundo diminuto a que o intelectual brasileiro faz parte, no entanto, causa-lhe constrangimentos. O trecho a seguir, retirado do capítulo “Um eldorado”, no qual há a representação do Encilhamento, deixa ver o ressentimento do intelectual provinciano em relação aos estrangeiros:

Pessoas do tempo, querendo exagerar a riqueza, dizem que o dinheiro brotava do chão, mas não é verdade. Quando muito, caía do céu. Cândido e Cacambo... Ai, pobre Cacambo nosso! Sabes que é o nome daquele índio que Basílio da Gama cantou no *Uruguai*. Voltaire pegou dele para o meter no seu livro, e a ironia do filósofo venceu a doçura do poeta. Pobre José Basílio! tinhas contra ti o assunto estreito e a língua escusa. O grande homem não te arrebatou Lindóia, felizmente, mas Cacambo é dele, mais dele que teu, patrício da minha alma (ASSIS, 2008, p. 1172).

O narrador compara o Eldorado brasileiro, baseado nas riquezas ilusórias surgidas no episódio do Encilhamento⁴, com a cidade utópica criada por Voltaire na obra *Cândido*, onde o ouro se espalhava pelas ruas. Ampliando a comparação, o narrador acusa Voltaire de ter usurpado o nosso índio Cacambo, “Voltaire pegou dele para o meter no seu livro, e a ironia do filósofo venceu a doçura do poeta”, vencendo assim a disputa desigual diante do “assunto estreito e a língua escusa” do *Uruguai*.

Os termos absurdos da comparação e da acusação deixam ver os equívocos ressentidos do narrador diante do dilema local *versus* universal; assunto para o qual fora dado tratamento semelhante por Machado na crônica “O punhal de Martinha”, de 05 de agosto de 1894. Em análise desta crônica, Roberto Schwarz resume a situação do cindido narrador: “está aí a posição do intelectual posterior à Independência, impregnado de tradição europeia e bloqueado por ela” (SCHWARZ, 2006, p. 75).

Esta cisão do narrador pode ser apanhada na oposição de intenções percebidas no trecho. O fato de empreender a comparação entre Basílio da Gama e Voltaire denota ousadia e desejo de se alinhar com os grandes por parte do narrador, no entanto, a comparação é desabonadora para o escritor nacional, diminuído por não falar francês e por tratar do tema indígena.

O desejo de equiparação com o modelo europeu prescinde dos sentidos de mediação, preservando as auto-idealizações da Europa adiantada, das quais Machado mostrou seu aspecto de ideologia⁵.

Pode-se estender ao narrador de *Esau e Jacó*, quase tudo o que ficou dito a respeito de Aires enquanto intelectual, com o agravante de que ele não se revela, ocultando-se por meio de uma atitude distanciada e desdobrando-se na figura de Conselheiro, ainda que lhe caiba o controle e as decisões concernentes à narrativa.

⁴ O Encilhamento foi um episódio vergonhoso da história econômica brasileira, caracterizou-se por um movimento especulativo desenfreado durante os anos de 1890-92, fruto da liberação avultada de empréstimos como meio de apaziguar os proprietários após a Abolição. Cf. TAUNAY (1893); CARVALHO (2006).

⁵ “Traduzindo os termos pelo seu desempenho, ‘local’ é a falta de mediações, a descontinuidade entre o dia-a-dia semi-colonial e a norma do mundo contemporâneo; e ‘universal’ é o consagrado e obrigatório, que se torna um despropósito ou uma brutalidade quando aplicado sem mais à mesma circunstância” (SCHWARZ, 2006, p. 78).

Os estudos de Peter Szondi (2001) são sugestivos para a busca das razões para tal distanciamento do narrador de *Esau e Jacó*. Em suas análises dos modos com que diferentes dramaturgos resolveram a crise do drama, o crítico examinou a peça teatral *Nossa cidade*, 1938, de Thornton Wildner. Nesta peça, o dramaturgo esboça uma solução para a crise da representação dramática por meio da substituição da ação dramática pela narrativa cênica, a qual é organizada por um diretor de cena. Ressalte-se ainda que este movimento de busca está vinculado aos impasses formais do drama, nesse caso, historicamente situados, exigindo solução.

Um dos impasses formais que dificultam a construção do drama, enfrentados por Wildner, de acordo com Szondi, diz respeito à monotonia dos fatos (que perderam a potência dramática pela própria reificação da vida) e da ausência de personagens heróicas. Assim, o dramaturgo decide “liberar a ação da função dramática de constituir a forma a partir do conflito interno, confiando-a a uma nova figura que, fora do domínio dramático, encontra-se no ponto arquimediano do narrador épico e é introduzida na peça como diretor de cena” (SZONDI, 2001, p. 157).

Ao narrador épico (mediador), incluído na cena, cabe então o papel de constituir o conflito interno do drama, antes exposto diretamente pela ação dramática. Wildner, portanto, em sua busca formal, é levado para além do drama, num ponto intermediário rumo ao gênero épico, “Agora o diretor de cena retira da ação dialógica a representação dessas objetividades” (SZONDI, 2001, p. 159) que antes estavam no domínio das relações intersubjetivas em crise.

Nesse sentido, em *Esau e Jacó*, é possível pensar em um recuo a uma espécie de pré-narrador como meio de fazer ver as relações entre os membros da elite brasileira e seus modos de entrar na modernidade. Este narrador dá um passo atrás enquanto “dono” da narrativa, pois não se dá ao trabalho de fornecer detalhes das personagens que mostra, nem da história que conta, desejando até mesmo pôr-lhe um fim. Com esta atitude, demonstra, ao mesmo tempo, superioridade e impotência.

As razões para tal atitude dizem respeito à crise da narrativa. Machado de Assis se deu conta de que, diante da precariedade da configuração do sujeito moderno em geral e brasileiro em particular, principalmente por estar entranhado no sistema escravocrata, tornava-se impossível não apenas contar a história, mas também ficava impossibilitada, naquele momento, a configuração de um narrador, cuja representação de classe fosse tão completa quanto a de Brás Cubas ou a de Bentinho. Desse modo, vê-se que o apagamento de um estatuto fundamental dentro da estrutura narrativa diz respeito a uma necessidade formal do gênero em sua configuração brasileira.

Para a realização do intento de mostrar um narrador que se exime enquanto figura que narra, posicionando-se no meio termo entre um encenador e um narrador propriamente dito, encetando então uma espécie de pré-narrador, Machado inspirou-se nas buscas formais de Diderot pelo romance realista em meados do século XVIII. Esta figura intermediária surge em obras como *Jacques, o fatalista* (em que o narrador é digressivo e dialoga com o leitor) e *O sobrinho de Rameau* (em que o filósofo “Eu” muitas vezes distancia-se do diálogo para descrever as atitudes e pantomimas do “Sobrinho”).

Vimos que o modo de construção deste pré-narrador aproximou-se da teatralidade, pois ele comporta-se como um encenador, ou seja, toma distância dos elementos da cena (personagens, atitudes, interrupções, digressões, cortes) para orquestrá-los em seguida.

Este comportamento é ambíguo por si, visto que, ao mesmo tempo que ensaja uma

fuga, por não se apresentar e nem mostrar a sua configuração, escondendo-se atrás de Aires, denota também um desejo de supremacia profunda, já que, se ele não é encontrado, não pode ser alvo de críticas ou questionamentos, seja de suas atitudes, de seus valores, princípios. Para além desse aspecto, o distanciamento propicia e facilita a manipulação dos demais elementos da obra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARANTES, Paulo Eduardo. Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo. In: _____. E ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *Sentido da formação: três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. p. 7-66.
- ASSIS, Machado de. *Obra Completa*, 4 vols. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2008.
- CARVALHO, José Murilo de. *A construção da ordem: a elite política imperial. Teatro de sombras: a política imperial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- DIDEROT, Denis. *Jacques, o fatalista, e seu amo*. Tradução: Antonio Bulhões e Miécio Tati. Introdução e notas: Henri Bénac. São Paulo: Garnier, 1962.
- _____. *O sobrinho de Rameau. Obra completa Denis Diderot vol. III*. Organização, tradução e notas J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. 26ª ed. São Paulo: Companhia das letras, 1995.
- MEYER, Augusto. O romance machadiano: o homem subterrâneo. In: BOSI, Alfredo *et alii*. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982, p. 357-363.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas cidades, 2000.
- _____. “Leituras em competição”. *Novos Estudos CEBRAP*, 75, julho, 2006. p. 61-79.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880–1950)*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- TAUNAY, Visconde de. *O encilhamento: cenas contemporâneas da bolsa do Rio de Janeiro em 1890, 1891 e 1892*. Rio de Janeiro: Melhoramentos, 1893.

**SOBRE O SOCIALISMO EM OS ANOS DE
PEREGRINAÇÃO DE WILHELM MEISTER OU OS
RENUNCIANTES**

*ABOUT THE SOCIALISM IN WILHELM MEISTERS
WANDERJAHRE ODER DIE ENTSAGENDEN*

Manoela Hoffmann Oliveira*

RESUMO: O artigo apresenta o romance goethiano *Os anos de peregrinação de Wilhelm Meister ou Os renunciantes* [*Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden*], ainda inédito no Brasil, no contexto de sua recepção socialista, trazendo alguns elementos para discutir se e como a maior obra ficcional do período de maturidade de Goethe teria implementado ideias revolucionárias.

Palavras-chave: *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden*, recepção socialista, realismo, humanismo

ABSTRACT: The article presents the novel Goethe *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden*, unprecedented in Brazil, in the context of his socialist reception and brings some elements to discuss whether and how the greatest fictional work from Goethe's maturity period implemented revolutionary ideas.

Keywords: *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden*, socialist reception, realism, humanism

* Pós-doutorado (FAPESP) em Sociologia pela Universidade de São Paulo. Doutora em Ciências Sociais. E-mail: manoela.hoffmann@gmail.com

Os anos de peregrinação de Wilhelm Meister ou Os renunciantes e as polêmicas em torno da obra

Uma continuação de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795-96) é planejada por Goethe tão logo encerra a obra (Goethe a Schiller, 12.7.1796, HA 7, p. 648). *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder Die Entsagenden*, obra publicada em duas versões (1821 e 1829), causou grande impacto e polêmica desde sua primeira recepção, que foi cercada de opiniões ambíguas e controversas tanto sobre a configuração formal quanto em relação ao conteúdo das ideias apresentadas.

Era a primeira vez que o público tinha contato imediato com o estilo tardio de Goethe. A estética anticlássica aproveitou para aplicar em *Os anos de peregrinação* argumentos que há muito já vinham sendo preparados contra Goethe. Ludwig Tieck chegou a dizer que o livro era um documento de um “sectário da antiguidade” e que em nada correspondia à situação política e social da época (FA I/10 p. 892). Já a interpretação socialista do romance, iniciada por Karl August Varnhagen von Ense, considerou, por sua vez, que *Os anos de peregrinação* não só responderam às exigências da época como até mesmo anteciparam tendências (cf. GILLE, 1979, p. XXXIII). Mas, de um modo geral, a crítica negativa ao estilo de maturidade de Goethe é dominante nas histórias da literatura desde aproximadamente a década de 1840 até o início do século XX. É somente com Max Wundt (1913) que o romance passa a ser avaliado positivamente, com o conteúdo de ideias filosófico-humanistas trazido a primeiro plano.

Aquilo que Goethe chamou de seu “tique realista” (Goethe a Schiller, 9.7.1796, HA 7, p. 643) sofre no período tardio uma transformação, embora não uma transformação completa; fortalece-se, por exemplo, a ironia já presente período anterior (bem percebida por Friedrich Schlegel em sua recensão de 1798 sobre *Os anos de aprendizado*, na revista *Athenäum*). Contudo, a característica essencial da ironia goethiana consiste em que ela não anula “o homem, seus valores e seu mundo” (BAHR, 1972, p. 175)¹, ainda que o conceito de renúncia [*Entsagung*] trate da desistência da completa realização de um antigo ideal de humanismo [*Menschentum*]. O conceito de renúncia, central no pensamento tardio de Goethe e fundamental para a interpretação do sentido do romance (presente desde o título), é definido em *Poesia e Verdade* da seguinte forma:

tanto nossa vida física quanto social, nossos costumes, hábitos, a filosofia, a religião e mesmo os acontecimentos acidentais, tudo nos convida à renúncia. /.../ Para resolver essa difícil tarefa, porém, a natureza dotou o homem de bastante força, astúcia, atividade e persistência (FA 14, p. 729).

Como é sabido, o conceito de renúncia guarda estreitas relações com Espinosa, forte influência do período clássico de Goethe (HENKEL, 1964), e sem dúvida mostrou-se adequado para os novos tempos que se anunciavam, aqueles que sobrevivem às esperanças da Revolução Francesa e preparam as revoluções industriais e proletárias da primeira metade do

¹ Diferente da ironia romântica, que segundo Hegel representa apenas “o principio da subjetividade absoluta”, destruidora do que é esplendido, grandioso e excelente. Em outras palavras, ao afirmar-se e novamente se suprimir, o romântico aniquila o que tem valor e dignidade para o homem, “o elevado e o melhor não são nada” (HEGEL *apud* BAHHR, 1972, p. 175). A ironia romântica assenta-se, portanto, sobre o principio do autoaniquilamento.

século XIX. Porém, um dos principais elementos de conteúdo gerador das polêmicas em torno do romance não está imediatamente relacionado ao conceito (ainda que esteja intrinsecamente ligado a ele), mas sim ao novo modelo em que a sociedade apresenta-se na Província Pedagógica, parte do texto em que os ideais de formação [*Bildung*] de Goethe estariam especialmente visíveis. Nesta comunidade educacional em que os alunos são ensinados de um modo muito específico, as atividades práticas são o fundamento e o resultado da *Bildung*.

Adalbert Kayßler trata das utopias pedagógicas presentes no romance comparando-as às de Platão, e uma narrativa de Achim von Arnim (*Wunder über Wunder*, 1826) encerra a recepção da primeira versão com uma paródia da Província Pedagógica. Em comparação à recepção da primeira versão (1821)², a recepção da segunda versão (1829) foi mais fraca em termos de extensão, mas originou três importantes recensões dos contemporâneos: a de Gustav Heinrich Hotho (In *Jahrbüchern für wissenschaftliche Kritik*, 1829/30); Theodor Mundt; e novamente Varnhagen von Ense (Im Sinne der Wanderer. In *Ueber Kunst und Altertum*, 1832).

Hotho, o ilustre aluno de Hegel, analisou o romance com o conceito de epopeia burguesa e teve a relevância de seu trabalho redescoberta no século XX³. Ele reconheceu três elementos principais: 1) a descrição da propriedade rural, da Província Pedagógica e da grande confederação [*Bund*]; 2) “os caracteres pessoais com seus erros e paixões”; 3) e as novelas. Por sua vez, Mundt (que fazia parte da oposição ao movimento político-literário “Jovem Alemanha”) reproduziu clichês contra o romance, a poesia de Goethe é tida como ultrapassada, a segunda versão do romance é entendida como fragmento. E por fim, temos a recensão de Varnhagen von Ense, publicada no último número da revista editada por Goethe, quando este já não vivia mais. Ele acentuou a temática social do romance – trabalho, *Bildung* e progresso da humanidade – e deixou rastros da teoria saint-simonista em sua interpretação (GILLE, 1971), com isso, Varnhagen tornou-se o fundador da interpretação socialista de *Os anos de peregrinação de Wilhelm Meister* que viria à tona nas duas décadas seguintes e que constitui uma fase bastante produtiva da recepção do romance no século XIX.

A recepção socialista da obra

Em 1821, Varnhagen apresenta sua apreciação do romance na forma de troca de cartas sob o título *A obra mais recente de Goethe* [*Goethes neuestes Werk*], os correspondentes, que aparecem com nomes fictícios, são Rahel Varnhagen, Adalbert von Chamisso, Immanuel Hermann Fichte, entre outros. A interpretação de Varnhagen concentra-se em *Os anos de peregrinação* como obra programática e crítica da época: no romance estaria representado um processo dialético que dissolveria o feudalismo e seguiria para a harmonia social geral.

² A recepção da primeira versão de *Os anos de peregrinação* pode ser dividida em quatro grupos (cf. GILLE, 1971): 1) recensões superficiais; 2) análises pertinentes, as quais recebem o agradecimento público de Goethe (*Geneigte Theilnahme an den Wanderjahre* aparece no *Morgenblatt* do editor Cotta e na própria revista de Goethe *Über Kunst und Altertum*, Bd. 3.3, 1822), cujos autores são Varnhagen von Ense, Karl Forster e Adalbert Bortholomaus Kayßler; 3) recensões dos opositores de Goethe, dentre os quais especialmente Schutz e Adolph Muller; 4) reações contra o livro de Schutz, principalmente Friedrich Wahner. No conjunto, esta primeira recepção foi mais ampla e polemica que a recepção da segunda versão da obra, e pode ser considerada ambivalente (BAHR, 1972).

³ Annelise Klingenberg (1972), por exemplo, concorda que quanto a forma o romance pode ser definido segundo a estética de Hegel.

Mas é a segunda recensão de Varnhagen (*Im Sinne der Wanderer*, 1832) que abre realmente uma vereda de interpretação socialista da obra. Por ela seguiram o velho-hegeliano Karl Rosenkranz (*Goethe und seine Werke*, 1847), o “socialista verdadeiro” Karl Grün (*Ueber Goethe vom menschlichen Standpunkte*⁴, 1846), Ferdinand Gregorovius (*Goethe’s Wilhelm Meister in seinen socialistischen Elementen entwickelt*, 1849), Hermann Hettner (*Goethe und der Socialismus*, 1852) e Alexander Jung (*Goethe’s Wanderjahre und die wichtigsten Fragen des 19. Jahrhunderts*, 1854). Ainda que nesses intérpretes transpareça por vezes um tom religioso e apologético (BAHR, 1979, p. 218), a importância de suas leituras pode ser comprovada por um conceito central e inovador no romance, o de *trabalho*, que foi visto com estranheza pelos contemporâneos e somente com a interpretação de Rosenkranz, em 1847, foi apropriadamente reconhecido – portanto, quase 20 anos depois da publicação da última versão do romance. Rosenkranz acentua a tecnologia (maquinaria) e a propriedade, esta que ele vê dissolvida na emancipação política da burguesia e do ofício. Posteriormente, seu aluno Gregorovius coloca o conceito do trabalho no centro do romance, e Hettner, por fim, considera que Goethe pode ser nomeado o primeiro socialista alemão – ao ser influenciado tanto pelos socialistas utópicos quanto pelo idealismo alemão e pela economia política.

Tornou-se consenso a constatação de que a categoria trabalho e o conceito de formação [*Ausbildung*] recebem em *Os anos de peregrinação* uma conotação diferente das que lhe haviam sido conferidas em *Os anos de aprendizado*, pois no lugar da formação universal [*Universalausbildung*] entra a profissão prática (VAGET, 1983, p. 15). A pesquisa sobre as fontes históricas dos conhecimentos de Goethe e seu processamento das teorias econômicas de seu tempo demonstrou que eram do conhecimento do poeta a fisiocracia francesa, a obra de Adam Smith, Justus Möser e o cameralismo (KLINGENBERG, 1972, p. 105-111), com os quais tomara contato, inclusive por exigências práticas, já em seus tempos de funcionário do estado; além dessas influências, foram vistos na obra valores do idealismo alemão que teriam sido mantidos por Goethe e que podem ser expressos na fórmula: “formação do homem para a totalidade da humanidade” (WUNDT *apud* BAHHR, p. 227)⁵. Entretanto, mesmo que a importância da categoria trabalho unida ao conceito de *Bildung* possa ser atestada não apenas pelos conhecimentos de Goethe, mas também pela interpretação socialista da obra, isso não significa que tal constatação tenha sido perpetuada univocamente na crítica: no século XX, há desde vozes que consideram que Goethe fez uma antecipação à teoria de Marx (Thomas Degering) quanto aquelas que asseguram que os conceitos de propriedade, família e honra ainda são configurados no romance no sentido da sociedade burguesa (Bahr), e que tentativas de aplicar o “modelo de historicidade” de Hegel e Marx ao romance mostraram-se muito abstratas (como teria acontecido no estudo de Stefan Blessin).

Antes de nos embrenharmos em discussões recentes, contudo, é preciso lembrar que as primeiras interpretações socialistas do romance pretendem ligá-lo aos novos acontecimentos e ideias de fins do século XVIII e início do século XIX europeu, sem, no entanto, dissociá-lo do humanismo clássico do período imediatamente anterior. Nesse sentido, a investigação de como *Os anos de peregrinação de Wilhelm Meister ou Os renunciantes* foram passíveis de uma interpretação socialista deve supor que isso só foi possível em razão da orientação humanista presente no romance, que se nutriu dos acontecimentos históricos

⁴ Obra criticada por Engels uma recensão (Rezension zu Karl Grün: Über Goethe vom menschlichen Standpunkt. In Karl Marx; Friedrich Engels. *Über Kunst und Literatur*. 2 Vols. Berlin. 1967\68)

⁵ Leitura feita também Eduard Spranger (1942), Flitner (1947) e Henkel (1954).

decisivos dos períodos clássico (1786 a 1805) e tardio (1805 a 1832) da vida de Goethe, e das ideias dessas épocas, desde a filosofia idealista até a economia política e o próprio socialismo nascentes.

Socialismo alemão: teria sido Goethe o primeiro antecessor de Marx?

No prefácio à primeira edição alemã (1882) de sua obra *Do socialismo utópico ao socialismo científico*, Engels assevera que “o socialismo científico é um produto essencialmente alemão, e não poderia nascer senão na nação que manteve viva a tradição da dialética consciente: na Alemanha” (p.7). Por essa razão, prossegue ele, “nós, os socialistas alemães, temos orgulho de não descender apenas de Saint-Simon, de Fourier e de Owen, mas também de Kant, de Fichte e de Hegel” (p. 8). Não somente Marx e Engels, também Goethe esteve imerso no “problema teórico central da época clássica da filosofia e literatura alemãs, da época de Lessing até Hegel”, a saber, “a luta em torno da formação da dialética” (Lukács, *Goethe und die Dialektik*, p. 406). E mais do que isso, não são somente essas influências que ligam Goethe a Marx: as ideias socialistas que acabavam de se forjar também agiram sobre Goethe.

Na verdade, como explica Engels, as ideias socialistas das primeiras décadas do século XIX surgem como um desdobramento do materialismo do século anterior: “por sua forma teórica, o socialismo começa apresentando-se como uma continuação, mais desenvolvida e mais consequente, dos princípios proclamados pelos grandes pensadores franceses do século XVIII” (p. 56). Goethe admirava esses brilhantes materialistas⁶, embora não se posicionasse, por isso, decididamente ao lado do materialismo francês ou inglês (uma vez que Bacon, Hobbes e Locke, no século XVII, foram os pais de Holbach, Helvetius, Diderot, no século XVIII). Da mesma forma, Goethe separa-se do idealismo filosófico com considerável firmeza (como fica claro nas relações que ele mantém com Schiller e Jacobi⁷).

Na medida em que, como alerta Lukács, seria uma grande simplificação tratar de uma tendência como progressiva (o materialismo) e outra como reacionária (dialética idealista), tanto porque na Alemanha as duas tendências se misturaram e é difícil estabelecer fronteiras, posto que o conflito filosófico entre idealismo e materialismo ainda não havia se estabelecido claramente, torna-se ainda mais complicado situar Goethe no rico complexo de pensamento de sua época. O que se percebe é que a necessidade de buscar um meio-termo entre o materialismo mecânico e o idealismo extravagante surge tanto no trabalho de Goethe nas ciências naturais quanto na literatura, em que representa um realismo poético que guarda nítida distância do idealismo poético de Schiller e dos românticos. Em contrapartida, seu realismo é bem diverso daquele de seus contemporâneos alemães, “o qual apenas refletia a estreiteza e o atraso da vida burguesa da Alemanha” (Lukács, *Goethe und die Dialektik*, p. 411); diferentemente deles, Goethe seguia com interesse os realistas audazes das burguesias inglesa e francesa, como Diderot e, posteriormente, Balzac.

A representação de comunidades baseadas em trabalho e em específicas organizações políticas evidencia sem sombra de dúvida, porém, a direção na qual Goethe dera um passo: a relação existente entre *Os anos de peregrinação* e os primeiros socialistas torna-se nítida

⁶ As peças teatrais de Diderot, encenadas em Frankfurt am Main, foram vistas com prazer pelo jovem Goethe, assim como foram lidos, já em Weimar, os escritos filosóficos e estéticos do grande enciclopedista.

⁷ O desenvolvimento da dialética numa direção idealista acontece na Alemanha por meio da restauração da metafísica do século XVII, especialmente Descartes, Malebranche, Espinosa e Leibniz (englobando as disputas entre criticismo e dogmatismo).

especialmente porque estes pretendiam tirar da cabeça a solução dos problemas sociais, latentes ainda nas condições econômicas pouco desenvolvidas na época. /.../ Tratava-se, por isso, de descobrir um sistema novo e mais perfeito de ordem social para implantar na sociedade vindo de fora, por meio da propaganda e, sendo possível, com o exemplo, mediante experiências que servissem de modelo. Esses novos sistemas sociais nasciam condenados a mover-se no reino da utopia; quanto mais detalhados e minuciosos fossem, mais tinham que degenerar em puras fantasias (ENGELS, p. 65)⁸.

A emigração para a América, projeto da Sociedade da Torre e de Wilhelm, tinha como objetivo construir um estado cujas bases fossem mais justas do que as dos estados europeus da época, de modo que, para a admissão dos colonos, era exigido que eles possuíssem perícia para exercer um ofício. O princípio educativo fundamental na Província Pedagógica era que nenhuma vocação deveria ser forçada ou desaproveitada (ainda que as diferenças individuais requeressem sacrifício e renúncia). Ora, esse tipo de plano implicava uma transformação da natureza das relações sociais vigentes e principalmente uma impugnação da propriedade privada, pressupostos e consequências que estão de pleno acordo com as ideias de Saint-Simon: “Com efeito, uma das conclusões de Saint-Simon era que /.../ uma sociedade que tivesse como objetivo comum o desenvolvimento da produção ver-se-ia obrigada a subordinar a este fim as regras da propriedade e inclusive a reconsiderar radicalmente o princípio da liberdade” (ANSART, p. 6)⁹.

Na verdade, em *Os anos de peregrinação* Goethe tenta expor uma base ética da economia: a propriedade privada não deveria ser abolida, mas usada pelo proprietário para também beneficiar a comunidade – o que, por sua vez, aproxima-se da prática de Owen. Contudo, Goethe via claramente os danos do progresso tecnológico e industrial, tornando difícil harmonizar a propriedade privada e a posse comum defendidas por ele (nos capítulos finais do romance a proprietária de uma empresa tem de escolher: ou o negócio transforma-se em fábrica, ameaçando a indústria doméstica e levando ao despovoamento dos vales vizinhos, ou ela desiste de mudar e tornar-se competitiva, o que a condenaria à ruína).

Saint-Simon e Fourier, na França, e Owen, na Inglaterra, estão entre os precursores do que viria a se transformar no socialismo científico de Marx e Engels. Essa perspectiva crítica de análise da sociedade moderna baseia-se em diversos estudos empíricos, relatórios, descrições e estatísticas que têm como objeto a indústria, os efeitos da divisão do trabalho, o pauperismo, a entrada de mulheres e crianças no mercado de trabalho etc.; estudos que são acompanhados de projetos e planos de mudança dessas condições degradantes de vida. Engels afirma que Saint-Simon, Fourier e Owen começaram a publicar suas obras num período em que “o modo capitalista de produção, e com ele o antagonismo entre a burguesia e o proletariado, achava-se ainda muito pouco desenvolvido. A grande indústria, que acabara de nascer na Inglaterra, ainda era desconhecida na França” (ENGELS, p. 63). Saint-Simon,

⁸ O socialismo científico, porém, não deixa de reconhecer a importância de seus precursores. Marx teria declarado que esteve “impregnado do pensamento de Saint-Simon desde sua infância” (*apud* Ansart, p. 8); Engels reconhece em Saint-Simon “amplitude genial de visão, que lhe permite conter, em germe, quase todas as ideias não estritamente econômicas dos socialistas posteriores, em Fourier /.../ a crítica engenhosa autenticamente francesa, mas nem por isso menos profunda, das condições sociais existentes” (ENGELS, p. 69); “Owen assimilara os ensinamentos dos filósofos materialistas do século XVIII” (ENGELS, p. 72), um comunismo eminentemente prático, ao ponto de todos os movimentos sociais, os progressos reais em interesse da classe trabalhadora na Inglaterra até 1820 estarem ligados ao nome de Owen, que conseguiu, por exemplo, uma lei limitando o trabalho de mulheres e crianças nas fábricas.

⁹ Além disso, para se criar uma convicção moral sólida, a religião era mobilizada – outro traço da narrativa que se assemelha muito às ideias de Saint-Simon.

filósofo, economista e – cada vez mais amplamente considerado – fundador da sociologia (posto comumente atribuído a seu secretário August Comte); Fourier, teórico, crítico mordaz do capitalismo, um dos idealizadores do cooperativismo; e Owen, voltado para a melhoria imediata das condições de vida de seus trabalhadores, igualmente considerado um dos fundadores do cooperativismo, atuaram de maneiras muito diversas. Porém, um “traço comum aos três é que não atuavam como representantes dos interesses do proletariado, que entretanto surgira como um produto histórico. Da mesma maneira que os enciclopedistas, eles não se propõem a emancipar primeiramente uma classe particular, mas, de chofre, toda a humanidade” (ENGELS, p. 60), o que significa que as ideias de transformação da sociedade não passavam pelo enfrentamento central do conflito de classes, o que levou Engels a denominá-los como socialistas utópicos.

A abstração desse conflito central é também comum a Goethe – até mesmo porque a produção goethiana, que se estende da década de 1770 até 1832, abrange um período histórico consideravelmente maior do que as obras dos primeiros socialistas, que iniciam nos primeiros anos do século XIX (Owen em 1800, Saint-Simon em 1802 e Fourier em 1808), e nesse sentido, o conflito entre as classes era ainda menos perceptível do que na época dos primeiros socialistas, como alegou Engels. Assim, Goethe não considera as contradições da sociedade com o indivíduo insolúveis por princípio, e sua solução não estava na revolução, que para ele era um mal, uma desordem, um caos (e por isso – como Fourier – Goethe recusou apaixonadamente a Revolução Francesa)¹⁰. Ao mesmo tempo, Goethe assinava a revista saint-simonista *Globe* e entusiasmava-se com as perspectivas do desenvolvimento industrial, todavia, mostrava-se cético quanto à ideia de que este seria a salvação da humanidade. Ao incorporar um humanismo crítico sem revolução social, ele tenta configurar um caminho próprio entre realismo e romantismo, materialismo e idealismo, socialismo e ordem social estabelecida.

Como o pensamento de Goethe, o pensamento de Marx desenvolve-se por meio de confluências de correntes idealistas e materialistas, e é difícil estabelecer categoricamente influências, origens e fronteiras de cada uma delas, ainda que algumas relações possam ser indiscutivelmente determinadas. O que podemos afirmar, num primeiro momento, é que justamente por seu humanismo, no qual o homem e seus valores são sempre afirmados e elevados, jamais anulados, e do seu realismo, que o faz voltar-se para as condições objetivas da vida social, Goethe acaba por aproximar-se, em *Os anos de peregrinação*, das ideias socialistas, o que por sua vez implica necessariamente a crítica às condições de trabalho na indústria e suas consequências perniciosas para a sociedade.

Marx lia e apreciava a literatura goethiana por sua qualidade artística, assim como era um grande apreciador de Balzac, de Shakespeare e de outros mestres da literatura europeia. Assim, ainda que não seja nem um pouco razoável afirmar que Marx admirava Goethe porque

¹⁰ Enquanto Hegel vê as contradições como o princípio movente do desenvolvimento, Goethe, que também conhece o caráter fundamental das contradições, quer, no entanto, continuamente resolvê-las em harmonia (LUKÁCS, *Goethes Weltanschauung*, p. 436) – o que é reconhecido por Lukács como uma tendência ideológica de sua posição de classe, tanto quanto é o “fim da história” para Hegel. Apesar de Goethe e Hegel colocarem-se contra as ideias de restauração dos românticos, ele adota algumas de suas concepções. A dissolução das contradições só é possível porque Goethe aproxima-se do misticismo romântico ao tirar do caminho todas as determinações históricas para explicar o desenvolvimento em níveis até que se chegue ao homem. Apesar de ter testemunhado alguns dos mais decisivos eventos da história moderna, o polímata deixa claro em inúmeras passagens (entre conversas, cartas, recensões e anotações nas quais fala diretamente sobre o tema) que reconhece o princípio do movimento apenas nas pessoas e em seus destinos pessoais, e não em instituições, estado, sociedade – estes estariam sob os poderes imutáveis do destino (cf. LUKÁCS, *Was ist uns heute Goethe?*, p. 428).

este seria um socialista *avant la lettre* (até porque de suas inúmeras obras somente *Os anos de peregrinação* apontam nesta direção), é bastante certa a observação de que esta admiração se dava sobretudo porque Goethe, antes de mais nada, era um grande artista realista e humanista. Como asseverou Lukács (1935:60), os maiores poetas da burguesia ascendente ambicionaram uma conciliação das tendências conflitantes, fato que não anula, porém, “a dialética da intenção malograda dos grandes escritores, sua grandeza contra vontade, seu sucesso na derrota de suas intenções” (Lukács 1935: 61), de modo que, ainda que a teoria do romance não tenha conseguido ir além das contradições (não chegando, portanto, à “contradição fundamental” e, portanto, não produzindo uma teoria do romance correta), o romancista, de alguma forma, assim o fez - observações cuja verdade ultrapassa, portanto, o último romance goethiano e transborda para suas outras obras-primas.

Se Goethe de fato se inspirou em algumas ideias socialistas que começavam a circular em sua época, estas estão certamente bem longe das de Marx; curioso é que, ainda assim, na medida em que se fundem aos seus ideais humanistas, Goethe fora o primeiro a desdobrá-las na Alemanha, com seu romance *Os anos de peregrinação de Wilhelm Meister ou Os renunciantes*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ANSART, Pierre. *Sociología de Saint-Simon*. Biblioteca Virtual Universal, 2003. Disponível em <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/656553.pdf>> Data de acesso: julho/2015
- BAHR, Ehrhard. *Die Ironie im Spätwerk Goethes: diese sehr ernsten Scherze. Studien zum West-östlichen Divan, zu den Wanderjahren und zu Faust II*. Berlin: Erich Schmidt, 1972.
- ENGELS, Friedrich. Do socialismo utópico ao socialismo científico. Disponível em <<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/socialismoutopico.html>> Data de acesso: julho/2015.
- GILLE, Klaus F. (Org.): *Goethes Wilhelm Meister. Zur Rezeptionsgeschichte der Lehr- und Wanderjahre*. Königstein: Athenäum, 1979.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Hamburger Ausgabe (HA), Erich Trunz (org.). München: C.H. Beck, 2002.
- _____. *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*. Vol.14. Frankfurt a.M.:DKV, 1986.
- KLINGENBERG, Annelise. *Goethes Roman Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden. Quellen und Komposition*. Berlin & Weimar: Aufbau-Verlag, 1972, p.105-111.
- LUKÁCS, Georg. Marx und Goethe (1970). In: BENSELER, Frank (org.). *Revolutionäres Denken – Georg Lukács. Eine Einführung in Leben und Werk*. Darmstadt, Neuwied: Lucterhand,1984.
- _____. Goethe und die Dialektik; Was ist uns heute Goethe?; Goethes Weltanschauung. In KLEIN, A. *Georg Lukács in Berlin: Literaturtheorie und Literaturpolitik der Jahre 1930/32*. Berlin; Weimar: Aufbau, 1990.
- _____. O Romance como Epopéia Burguesa. In: *Revista Ad Hominem*, São Paulo, n.1. t.2, 2000.
- TIECK, Ludwig. In GOETHE, Johann Wolfgang. *Wilhelm Meisters Wanderjahre*. Hans-Georg Dewitz, Gerhard Neumann (orgs.). Frankfurt a.M. (FA): DKV, 1989.

VAGET, Hans Rudolf. Johann Wolfgang Goethe. *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (1829). In LUTZELER, Paul Michael. *Romane und Erzählungen zwischen Romantik und Realismus. Neue Interpretationen*. Stuttgart: Reclam, 1983.

LAS UTOPIÁS REACCIONARIAS: *LA ISLA FELSENBURG* Y *EL VERANO TARDÍO*

AS UTOPIAS REACIONÁRIAS: A ILHA FELSENBURG E O VERÃO TARDIO

Martín Ignacio Koval*

RESUMO: Este trabajo analiza similitudes y diferencias entre dos novelas alemanas pertenecientes a dos subgéneros y épocas histórico-literarias diversas: *La isla Felsenburg*, una “Robinsonada” de la Ilustración temprana, y *El verano tardío*, una novela de formación del periodo del *Biedermeier* austríaco. Para ello, recurre, primero, a las reflexiones de Karl Marx acerca de las utopías reaccionarias en *El manifiesto comunista* y, segundo, a la noción de “héroe positivo” desarrollada por György Lukács en *Escritos de Moscú*.

Palabras-chave: utopía; isla; héroe positivo.

ABSTRACT: This paper analyzes similarities and differences between two German novels from two diverse subgenres and historical-literary times: *The Felsenburg Island*, a “Robinsonade” of the Early Enlightenment, and *Indian Summer*, an apprenticeship novel of the Austrian *Biedermeier* period. To this end, it appeals, first, to Karl Marx’s reflections about the reactionary utopias in *The Communist Manifesto*, and, second, to the notion of “positive hero”, developed by György Lukács in *Moscow Writings*.

Keywords: utopia; island; positive hero.

* Dr. en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Becario postdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet). E-mail: martinignaciokoval@gmail.com

La pregunta inicial para plantear aquí es: ¿Qué es lo que tienen en común dos novelas en apariencia tan dispares como *La isla Felsenburg*, una “Robinsonada” del periodo de la Ilustración temprana, y *El verano tardío*, la famosa novela de formación austríaca del *Biedermeier*? La respuesta tentativa: es posible que el elemento de unión esté dado por el hecho de que ambas son concebibles como *utopías reaccionarias*. Es decir, por el hecho de que los mundos idílicos en ellas representados –la isla Felsenburg y el *Rosenhaus*–, ambos igualmente “cerrados” frente al mundo exterior, representan críticas sociales que no apuntan a una superación *hacia delante*, progresista, de aquello que es percibido como negativo.

El término “reaccionario” es empleado por Marx en el *Manifiesto Comunista* para caracterizar una serie de tipos de socialismos no científicos, y remite, básicamente, a un movimiento que “busca hacer retroceder la rueda de la historia” (MARX, 2008, p. 38). Las utopías reaccionarias son, en este sentido, manifestaciones inmaduras, casi que infantiles de un malestar sentido ante el lado negativo de las formas sociales que impone la burguesía victoriosa, en una época en la que el proletariado “se encuentra aún muy poco desarrollado” (p. 65). Si las revoluciones burguesas profanan todo lo santo e imponen “la eterna inseguridad y el movimiento” (p. 29), las utopías de carácter reaccionario edifican “castillos en el aire” en los que se conjura todo aquello “nuevo” que es visto como no deseado y dañino. Esto es precisamente lo que, a modo de hipótesis, ocurre tanto en *La isla Felsenburg* como en *El verano tardío*.¹

La felicidad sin esfuerzo o el orden severo

Pero ¿cómo se revierte el curso de la historia en estas dos novelas? En gran medida, negándola. Y, para hacerlo, es necesario un orden estricto, es decir, un grado muy alto de artificiosidad en las relaciones sociales e interpersonales configuradas. Este parece ser el modo en que las utopías regresivas que aquí estudiamos tienen de evitar caer en el “vicio” que trae aparejado, en las mismas, el desarrollo socio-económico en un sentido proto-capitalista. En *Principio esperanza*, Ernst Bloch realiza una suerte de tipología de las utopías a partir del vínculo que se establece entre dos pares de conceptos: entre felicidad y esfuerzo, y entre libertad y orden. El arquetipo de la utopía de la felicidad sin esfuerzo es la leyenda del País de Jauja. Dice Bloch que en este tipo de utopías sociales “todos los hombres son iguales, es decir, todos tienen su parte, y no hay esfuerzo ni trabajo. Palomas asadas le vuelan a uno de las fauces, cada paloma en el tejado es lo mismo que una en la mano, todas las cosas y todos los sueños están al alcance de la mano como bienes de consumo” (1959, p. 473). Piénsese en el óleo homónimo de Pieter Brueghel, que representa a tres hombres vencidos por la bebida, obesos, que duermen: cada uno con ropas que delatan la pertenencia a distintas clases sociales. La felicidad sin esfuerzo y el vicio son, aquí, solidarios entre sí. El otro extremo de utopía social lo representa, para Bloch, la severidad reinante en *La ciudad del sol* (1602), de Campanella. “La felicidad se consigue aquí –dice Bloch– no por la libertad, sino por un orden previsto hasta sus últimos detalles. Pese a una jornada de trabajo [de solo cuatro horas], y pese a una distribución [...] comunista del rendimiento, el peso benefactor de la norma [que es mantenida por sabios] gravita sobre toda hora, sobre todo goce” (p. 475).

¹ Si bien no deja de llamar la atención que esta última fue escrita después de 1848.

Nos parece que tanto *La isla Felsenburg* como *El verano tardío* se acercan –con divergencias– a esta última variante, sobre la base de una estrategia central: *la represión y erradicación de la pasión erótico-amorosa*. La pasión es considerada en ambos casos un “vicio” que conduce a un tipo de sociabilidad individualista y egoísta y, por ende, a la corrupción de los vínculos entre los sexos y entre las personas en general. Este es el modo medular en que las dos obras, de modos muy diversos, conjuran el “mal” que avizoran en sus respectivos contextos de producción y, por así decir, la manera en que procuran detener el curso de la historia en un sentido “reaccionario”. Se trata de un hilo que, si llevamos el asunto a un plano más general, da cuenta de una cierta afinidad –que, con todo, habría que matizar mucho– entre dos épocas histórico-literarias: la Ilustración temprana y el *Biedermeier*.

*La isla Felsenburg*²

La isla Felsenburg es muy distinta de aquella que se representa en el *Robinson Crusoe*. Robinson alude a su isla siempre en términos peyorativos: como “Island of Desolation” (CRUSOE, 2007, p. 32), “Island of Dispair” (p. 60), “Island of Hardness” (p. 102) o “Island of Solitariness” (p. 165). En cambio, desde las primeras incursiones exploratorias de Alberto Julius y los otros “pioneros” de la novela de Schnabel se intuye que la isla Felsenburg ofrece un escenario ideal para la vida. La naturaleza benigna que el narrador del relato enmarcado encuentra a su paso lo lleva a hablar de un “paraíso terrenal” (SCHNABEL, 2006, p. 148) y a pensar y contarles a los demás que “[he hallado] el bello paraíso del que, según se supone, Adán y Eva han sido expulsados por el querubín” (p. 152). Mas hay que decir que, si en el Génesis el Paraíso es un sitio que se torna inhabitable para el hombre, en tanto se revela que este (o, al menos, la mujer) no puede no caer en la tentación, el paraíso terrenal que es la isla Felsenburg resulta en el entorno ideal para el desarrollo de una vida moral.

Insel Felsenburg es, en tanto *Robinsonada*, una novela basada –a la vez que en una resignación ante la ya insalvable corrupción europea– en un optimismo escapista, exótico y de cuño religioso. No puede ser entendida, por ende, sin considerar la relevancia que tiene en ella el concepto ilustrado de *felicidad* (*Glück*). La búsqueda y –lo que es más importante– el hallazgo, la adquisición de la felicidad son, de hecho, características compartidas por muchas de las *Robinsonadas*, en las cuales

se partía, siguiendo a Robinson, sobre las olas inciertas; se corrían las aventuras y los peligros del mar, estallaba una tempestad que hacía zozobrar el navío. Pero el naufragio encontraba siempre una playa donde arribar, una naturaleza compasiva, un valle fértil, caza, frutas; había una compañera a su lado, o la encontraba por azar: entonces la pareja volvía a encontrar una sociedad, cuya sabiduría avergonzaba a la vieja Europa (HAZARD, 1998, p. 25).

² Entre los muchos relatos enmarcados que tienen lugar en *La isla Felsenburg*, el principal es el que narra la historia de Alberto Julius, el patriarca de la isla. Huérfano y mendigo de niño, Alberto entra a servir de joven a un noble holandés, van Leuven, a quien ayuda a raptar a su amada, Concordia –de común acuerdo con esta–. En camino hacia las Indias Orientales, el barco en el que huyen naufraga en una tempestad. Solo logran llegar con vida a la isla ellos tres y el capitán, Lemelie. Tras las trágicas muertes de van Leuven y Lemelie, Concordia y Alberto se casan y fundan una familia, que se va ampliando cada vez más a partir de la llegada de otros naufragos y de otras personas que son “buscadas” intencionalmente ora en otras islas, ora en Europa. Con el paso de las décadas, Alberto y los suyos llegan a establecer una sociedad evangélico-luterana basada en el trabajo agrícola y artesanal y en la que no son necesarios ni el dinero ni el comercio.

En el caso de Schnabel, la condición de esto –del acceso a esa sabia felicidad que “avergüenza a Europa”, o, en otros términos, de la permanencia en el paraíso– está dada por las muertes de Lemelie y van Leuven –cuyas vidas y destinos representan *malas opciones, por transgresoras en los términos de una moral burguesa*–, y por la unión matrimonial entre Concordia y Alberto. En particular, el tipo de contrato amoroso que establecen estos últimos, fundado en una virtud burguesa religiosa y no en el deseo carnal o –lo que vendría a ser lo mismo en la lógica de la novela– en un egoísmo individualista (el término que se emplea, una y otra vez, es “celo lascivo” o *geile Brunst*, que se refiere a un apetito o deseo animales), es la condición de posibilidad de que aquel paraíso bíblico mítico se torne habitable.

En la carta por medio de la cual Concordia le declara su amor a Alberto, la principal preocupación de aquella es que él no llegue a pensar que es la *tentación* la que la impulsa, la “frívola lascivia”; le aclara, en este sentido, que lo que la ha decidido a dar tal paso es la “piedad, virtud y sinceridad” de Alberto, y el hecho de que este haya estado dispuesto a morir para no romper el piadoso juramento que le hiciera tras la muerte de van Leuven (SCHNABEL, 2006, p. 237). Es llamativo el aspecto en el que Alberto hace hincapié, en la escena del compromiso amoroso que sigue a la lectura de la carta (detalle que, por lo demás, está en consonancia con la aclaración de Concordia). Dice, pues, aquel que si no se trata de “mera tentación”, sino de “la opinión sincera de su casto corazón”, aceptará casarse con ella (p. 238). Concordia le propone, más tarde ese mismo día, a la manera del Tobías bíblico, pasar tres noches de oraciones y rezos antes de compartir el lecho nupcial. A lo que Alberto responde: “Habla usted, mi ángel [...] como una mujer totalmente virtuosa, piadosa y casta”, agregando que “coincido con su opinión” (p. 242). La clave aquí la constituye el término *casto* (*keusch*): esta *propensión moral-religiosa*, condición *sine qua non* de la unión erótico-amorosa, da cuenta de la distancia que existe entre Alberto y Concordia, de un lado, y Adán y Eva, del otro, y lo que explica por qué se torna habitable el paraíso en su versión schnabeliana.

Es de este modo que la primera pareja de la historia de la isla funda sus esperanzas de futuro en un autoexilio, cuyo rasgo definitorio es la idea de que a la patria, Europa, ya no se puede volver, pero no porque no existan medios materiales para hacerlo (más tarde llegan a poseerlos), sino porque ella está degradada, perdida en términos morales, habitada por hombres y mujeres poseídos por aquella egoísta voluptuosidad. El océano y las montañas – que son esculpidas poco a poco por los insulanos hasta quedar convertidas en verdaderas murallas que aíslan aún más Felsenburg del mundo exterior– se tornan, así, símbolo del abismo que separa el continente de la utopía moral que instaura la pareja fundacional y que los descendientes contribuyen a hacer cada vez más concreta.

*El verano tardío*³

³ *El verano tardío* narra la historia del vienesés Heinrich Drendorf, el hijo de un hombre de negocios en una buena, aunque no lujosa, posición económica, que decide, de común acuerdo con su padre, no seguir ninguna profesión específica, sino convertirse en un *científico en lo general*. En la medida en que la ciudad no resulta un buen marco para su conocimiento de la naturaleza, Heinrich realiza excursiones por la región y las montañas. En una de ellas lo sorprende una tormenta que lo lleva a refugiarse en la residencia (el *Rosenhau*) del barón von Risach, que deviene su educador. El héroe visita a partir de allí con frecuencia la casa, donde permanece cada vez por mayor tiempo y donde conoce, a su vez, a Mathilde, amiga y antigua amante de Risach, y a la hija de esta, Natalie, de quien se enamora. La educación estética de Heinrich se lleva a cabo a partir de la observación de la interrelación entre Risach y la naturaleza, así como a partir de la literatura y el contacto con las obras de arte que hay en la residencia y en la región, y que Risach y los suyos se dedican a cuidar y restaurar (tallas de madera, estatuas de mármol, etc.). Al fin tiene lugar el casamiento entre los dos jóvenes, con el aval necesario de todos los

Stifter era un enemigo radical de la pasión, que vinculaba a las tendencias *individualistas* de la Modernidad. En su artículo “¿Quiénes son los enemigos de la libertad?” (*Wer sind die Feinde der Freiheit?*), publicado en el periódico *Der Wiener Bote* el 26 de mayo de 1849, Stifter afirmaba: “La libertad consiste en que cada cual pueda ir tras sus propios asuntos y su perfeccionamiento con seguridad, sin temer ser estorbado en ello. Es por ello que los principales y únicos enemigos de la libertad son quienes poseen una avidez y un deseo intensos y quieren satisfacerlos en cualquier circunstancia” (STIFTER, 1959, p. 318s.). La pasión y el individualismo constituyen asimismo la clave con la que Stifter interpreta la radicalización de la revolución de 1848, a partir de los levantamientos del 15 y 16 de mayo. “Confusión por pasión” (*Verwirrung durch Leidenschaft*): esta es la fórmula con la que el autor entiende el significado de tales sucesos (HOHENDAHL, 1982, p. 336).

Estas son las ideas que están en la base de su novela *El verano tardío* y que se constatan, sobre todo, en el modo en que está configurada la relación amorosa del héroe, Heinrich Drendorf, con Natalie, cuya unión funda las esperanzas utópicas con las que se cierra la novela. Hay que decir que Heinrich parece no sentir atracción sensual alguna por Natalie, que es descripta en términos desprovistos de carnalidad. No es la mujer lo que atrae al héroe, sino la idea –de belleza– que ella representa. La primera vez que la ve, al salir del *Rosenhaus*, Natalie pasa junto a su madre en un carro en la dirección opuesta, justo frente al *Buchenwald* que pertenece aún a las propiedades de von Risach. Heinrich las saluda –sin saber quiénes son–, y tras mirar a su futura esposa, se limita a pensar “si acaso el rostro humano no constituye el objeto más bello para ser retratado” (STIFTER, 2005, p. 167). La segunda vez que ve a Natalie –sin saber que así se llama ni que se trata de la misma persona del coche– tiene lugar en el teatro, la noche de la representación de *El rey Lear*.

La divisa en un palco, y se la vuelve a cruzar en el vestíbulo, a la salida, cuando cree que ella le sonríe y lo mira. Esta vez la pasión sí parece surgir en Heinrich. Conmovido por la representación que ha tenido lugar y por el encuentro cara a cara con la muchacha, vuelve a casa a medianoche, y ni siquiera quiere comer lo que su madre le ha guardado, sino que se acuesta en ayunas: “Me quité la ropa, me recosté en la cama, apagué la luz y apacigué poco a poco mi ardiente corazón” (p. 187), se lee. Al día siguiente, no hay ya vestigios de la agitación de la noche, sino que tiene lugar una sublimación estética: el héroe procura conocer más acerca del rostro humano, con la intención de retratarlo. Piensa en cómo nunca ha pensado retratar el rostro de su hermana, y que solo el de la muchacha de la noche anterior lo supera en belleza. No puede, con todo, recordarlo bien, “pero en mi alma flotaba una imagen indeterminada y oscura de la belleza” (p. 188). En este episodio y en el anterior, por lo que se ve, la clave de la atracción del héroe por el sexo opuesto es artística, estética.

Más tarde, por ejemplo, en comparación con las dos bellas hijas de un matrimonio, el héroe piensa que Natalie es “más elevada, verdadera, clara y bella” (p. 245); y en otra ocasión el héroe la concibe mediante una remisión al frío y muerto mundo mineral: su rostro le recuerda las piedras de la colección de su padre. El narrador apunta que en los rasgos faciales de Natalie encuentra afinidades con las piedras talladas (p. 466). Más adelante, tras el viaje

adultos. La contracara de este desarrollo aporreado la representa la historia de von Risach, que este le cuenta al héroe: sobre todo importa en ella el desborde de pasión con que se han querido el joven Risach y Mathilde, que sirve de advertencia y de ejemplo negativo frente a la unión entre Heinrich y Natalie. En la última escena de la novela, Heinrich entiende que la base de la existencia no es otra cosa que la *vida familiar pura*, y que todo lo demás debe quedar subordinado a ella, incluso el impulso científico.

solitario al glaciario, Heinrich recuerda a su prometida: la liga en su recordación con lo sublime y no con su sensualidad. Se refiere, pues, a un “sublime sentimiento” (p. 624). En otra ocasión la compara con la figura mítica de Nausícaa en Homero y con la estatua de mármol (p. 647). No hay atisbo alguno, en estos pasajes, de deseo. La “atracción” que siente Heinrich hacia Natalie reenvía al tipo de inclinación asexual que experimenta Wilhelm Meister por la amazona del mismo nombre. Recordemos que el héroe goetheano ve en ella una madre para su Felix, y ya no una pareja amorosa. El caso de Heinrich Drendorf es ligeramente distinto: este no ha gozado antes de su sensualidad, como sí ha hecho Wilhelm con Mariane.

Pero lo que se puede pensar es que más que falta de pasión hacia Natalie, lo que hay es, en virtud de algunos de los aspectos que hemos señalado, una represión del deseo en Heinrich. Hay algunas decisiones del héroe que apuntan en este sentido, como la del día posterior a la representación del drama de Shakespeare. Mucho más tarde, tras hacer el viaje junto a Klotilde a la montaña, se revela que la pareja no se escribe cartas a fin de no *impacientarse*. “Debíamos”, afirma, en este sentido, el narrador, “confiar en la firmeza del amor del otro, no podíamos precipitarnos por impacientes” (p. 616). Esta idea de *deber* (*müssen*) reenvía al respeto, por parte de Heinrich y Natalie, por la *autoridad paterna*. De hecho, más tarde los amantes se juran que si Risach o Mathilde o los padres de Heinrich tienen algo que objetar a su unión, esta tendrá que ser deshecha. Lejos ha quedado la rebeldía a la Wilhelm Meister, dispuesto a abandonar su mundo conocido por su amor por Mariane. Lo que queda sin resolverse, en todo caso, es si la ausencia de pasión de Heinrich no se debe tal vez al rígido sistema educativo de su propio padre, tendiente a reprimir todo vicio o pasión, así como al que le ha inculcado Risach, que una y otra vez le habla a su pupilo del inconveniente del “exceso de deseos y anhelos” (p. 204).⁴

La aprobación de los padres, de los adultos en general, es más importante que la pasión. Esta máxima, que los dos jóvenes no dudan en aceptar, debe ser leída como uno de los legados de Risach y Mathilde a la nueva generación. El amorío pasional juvenil entre estos dos, que tiene lugar a espaldas del matrimonio Makloden –los padres de Mathilde–, es una afrenta y rompe la *Familienleben*, la “indestructible patria” (p. 699) que Risach tanto había anhelado desde la disgregación de su propio hogar. El vínculo secreto con Mathilde perturba la tranquilidad de Risach: este entiende que el hecho de mantener secreta la unión hace intensificar la pasión y el deseo (p. 705s.). Risach ve que están engañando a los padres y decide contarlo. Los padres no aceptan el vínculo. La madre, que le reprocha haber traicionado su confianza, le explica: “La alianza que habéis hecho no tiene meta; o, al menos, por el momento no puede entreverse una meta [...]. Os habéis entregado a vuestros sentimientos. Mathilde es aún una niña... Han de transcurrir aún unos años antes de que ella pueda entender en qué consiste la alianza que acaba de hacer”. Así continúa: “¿Acaso las inclinaciones demasiado prematuras [...] no han sido a menudo las causantes de la destrucción de la felicidad en la vida?” (p. 713). La madre percibe que los amantes aún deben llegar a una *firme actividad* y una *independencia externa* para poder formar una alianza matrimonial. Ella teme que se trate solo de una inclinación pasional fugaz: únicamente el tiempo puede decir si el amor que los dos jóvenes dicen tenerse es verdadero. “Ya os calmaréis”, afirma, e incita a Risach a esperar unos años hasta que ello ocurra: “Formaos, y si alguna vez, ya maduros,

⁴ Una escena que reenvía al motivo de la represión tiene lugar cuando Mathilde y Natalie llegan al *Rosenhaus* y por primera vez Heinrich está allí como testigo. El héroe las mira, sobre todo a la segunda, a la que cree “infinitamente bella” (p. 225); pero, entonces, se lee: “Más que esto no pude llegar a pensar; pues de repente me di cuenta de que era impropio que yo estuviera detrás de la verja mirando cómo las mujeres descendían del carruaje” (p. 225).

pensáis lo mismo que ahora os dice el palpitante corazón, venid con nosotros: os daremos nuestra bendición” (p. 716).

El barón entiende que los padres de Mathilde tienen razón. La señora Makloden lo llama “hijo” y él se refiere a ella como “madre”, y le responde: “una alianza sin la alegría de los padres [...] es también una alianza de la tristeza” (p. 717). Le explica luego a Mathilde que han de romper su alianza, pues *el deseo de los padres ha de ser la ley de los hijos*. Mathilde, inmadura, no lo entiende, y le reprocha su falta de rebeldía. Risach se justifica: “la ley es la ley”; “la obligación me ha guiado, en la obligación se ha roto mi corazón, y en en mi corazón roto estás tú” (p. 722). Ella no se lo perdona, y él abandona la familia al día siguiente.

El hecho de que Mathilde y Risach se hayan reencontrado para vivir ya solo un *verano tardío* –i. e. un vínculo que tiene lugar demasiado tarde– puede ser leído como un castigo por su *pecado* de juventud: haber vivido una pasión a espaldas de los padres de Mathilde y, en el caso particular de esta, haberse enojado con Risach por no rebelarse contra ellos (en efecto, Mathilde se ha casado con otro a modo de reproche por la predisposición a la sumisión del joven Risach). La condición para vivir el “verdadero” verano, esto es, en la lógica de la novela, de sublimar la pasión en el matrimonio y no casarse con el hombre o la mujer “incorrectos” (lo que les ha pasado tanto a Mathilde como a Risach) es la “unconditional acceptance of familial order” (BEDDOW, 1982: 172). Mathilde es la verdadera culpable, bajo esta luz, y por ello es ella quien se siente en falta el día del reencuentro, muchos años después (STIFTER, 2005, p. 732): ha sido demasiado impulsiva.

Para la joven pareja, Heinrich y Natalie, “the maxim that a child must not disobey its parents has absolute, unconditional validity, and consequently overrides even the strongest sense that the *child* –of whatever age– may have of the rightness of what contradicts the paternal will” (BEDDOW, 1982, p. 172). Es más: el amor que Heinrich y Natalie se tienen se funda en no poca medida en el hecho de que “each admires the strength of the other’s filial devotion” (p. 173s.). Al darles a los padres el poder de decidir acerca de su propio futuro, “Heinrich and Natalie find that the decision fully accords with their private desires, so that the story of their love becomes [a] manifestation of human fulfillment through acceptance of an order external to the individual self” (p. 174). En esta devota aceptación del orden impuesto por el *Rosenhaus* resuena la irónica felicidad que Wilhelm Meister dice sentir tras su unión –forzada, por cierto– con Natalie. En el final de los *Años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, así como en *El verano tardío*, el amor-pasión no puede ser admitido: lo que cuenta ahora es en qué medida una unión matrimonial puede contribuir a fundar las bases de una comunidad utópica más (en la novela de Stifter) o menos (en la novela de Goethe) resignada.⁵

El héroe “positivo”

Más allá de las coincidencias que hemos detectado entre las obras de Schnabel y de Stifter, hay que marcar una notable diferencia, que tiene que ver con la distancia histórico-

⁵ Esto no implica, con todo, que la unión amorosa sea un mero cumplimiento del deber: tiene que haber una conciliación entre el mandato de los padres y la inclinación. Esta también ha de ser respetada. En esto, la cosmovisión imperante en el *Rosenhaus* es diferente de la que se representa como la más común socialmente. Risach, sabemos, se casa sin amor ni inclinación. Los colegas del barón consideran que hace bien, pues el matrimonio es una obligación hacia la humanidad y el Estado, y lo consuelan diciéndole que si no ama a su esposa, tanto mejor, ya que solo “el recíproco conocimiento de la naturaleza del otro y el mutuo respeto erigen la felicidad duradera” (STIFTER, 2005, p. 728). La idea que adquiere Risach con su infortunado matrimonio de dos años es que las disposiciones innatas, las inclinaciones tienen que ser reverenciadas: no pueden ser violentadas. Y que hace mejor al Estado y al mundo quien persigue su propia felicidad.

literaria que media entre ambas: Alberto es un héroe activo, que llega a constituir el centro de una comunidad de hombres y mujeres que laboran por el bien común; Heinrich, en cambio, es un héroe pasivo, que no toma decisiones, que simplemente se limita a acatar lo que otros (los padres) quieren de él. El patriarca de *La isla Felsenburg* se acerca, pues, a diferencia del “hermano” insípido y a-problemático⁶ de Wilhelm Meister, al ideal de lo que Lukács denomina un *héroe positivo*.

En el artículo “La novela”,⁷ Lukács, remitiendo a Hegel, define el héroe positivo como típico del epos antiguo. La acción autónoma del héroe épico es, aquí, al mismo tiempo “la lucha de la sociedad, de la sociedad, en tanto comunidad que actúa unitariamente, en contra de un enemigo externo” (LUKÁCS, 2011, p. 41s.). Frente a esto, en la era capitalista, las acciones llevadas a cabo por los individuos en la vida cotidiana no se vinculan inmediatamente con el ser social, sino sólo por medio de una compleja serie de mediaciones sociales e institucionales. Además, con la aparición de la sociedad clasista, con la división del trabajo en la modernidad capitalista, el individuo pierde su autonomía y se halla enfrentado, desde su nacimiento, a poderes sociales abstractos (p. 24). De esto se sigue la imposibilidad del héroe positivo para la novela, en tanto forma literaria típica de la época burguesa.

No obstante, esto último es realmente válido recién a partir de la época de la “poesía del ‘reino animal espiritual’”, esto es, según Lukács, el periodo que se abre con la Revolución Francesa y tiene su punto crítico en 1848. *La isla Felsenburg* y, en general, las Robinsonadas existen durante el periodo previo, el de la “conquista de la realidad cotidiana”, en el cual se da “el triunfo de la tenacidad y de la laboriosidad burguesas sobre el caos de una sociedad que se halla en trance de superar los restos del feudalismo y fundar la sociedad capitalista” (p. 51). Es en este sentido que Lukács afirma que “cada palada o azada con las que Robinson violenta en su isla a la naturaleza, sometiéndola a la civilización, adquiere en este contexto una grandeza épica”. Es a causa de la autonomía y actividad autónoma que Robinson –que ya no es, en su vida en la isla, “un juguete de los poderes económicos y sociales”– deviene un héroe con “un carácter relativamente ‘positivo’” (p. 53s.). Se podría decir lo mismo de Alberto.

En las décadas posteriores a su publicación, *Isla Felsenburg* recibió duras críticas de parte de lectores racionalistas y moralistas. Así, uno de estos llamaba a descartar la novela ya que, según él, enciende la “la fantasía del joven lector [...] en detrimento del sano entendimiento humano”. Y agregaba que *Insel Felsenburg* arruina el gusto (*Geschmack*) y lo aleja de la actividad (*Tätigkeit*), ya que lo confronta con un mundo en el que es posible ser feliz sin esforzarse (ANDRÉ, 1789, s/p). Llama la atención esta lectura de la novela de Schnabel, ya que lo que se representa es, en realidad, la realización humana a través del trabajo y en el trabajo. En cambio, si nos vemos tentados a coincidir con las críticas que recibió *El verano tardío* de parte de sus lectores contemporáneos. Es conocida la burla de Friedrich Hebbel, quien decía que quien terminara de leer la novela se haría acreedor de la corona de Polonia (ENZINGER, 1968, p. 206). Se refería con ello a la a-historicidad del relato, a la falta de acciones y al carácter no individualizado del héroe.

Conclusión

⁶ Es basándose en el desarrollo *falso de problemas* de Heinrich que Killy sostiene que la novela de Stifter es “el Bildungsroman par excellence” (1963, p. 84).

⁷ Fue publicado por primera vez en ruso, en 1935, en la *Enciclopedia literaria* de la Unión Soviética. Más tarde fue incluido en *Escritos de Moscú*.

Es de notar que la represión de la pasión amorosa que, según hemos visto, tiene lugar en las dos novelas aquí estudiadas, conduce en ambos casos a un *happy end* más o menos completo –y, más aún, actúa como condición de posibilidad del mismo–: en *La isla Felsenburg*, a la conformación de una verdadera sociedad utópica, cuyo centro es el patriarca Alberto; en *El verano tardío*, en cambio, a la alianza conservadora, también de rasgos utópicos, entre dos familias, en vista de la unión matrimonial entre Heinrich y Natalie.

Stifter, educado en ideas benedictinas, y Schnabel, de fe evangélico-luterana, conciben la posibilidad de una mejora civilizatoria a partir de un proceso de represión de la pasión erótico-amorosa, que ambos entienden como símbolo del mal de época. No se trata, en realidad, de volver la historia atrás, sino de pensar en la posibilidad de un *nuevo comienzo*, en ambos casos por fuera de la sociedad existente. Esto es lo que constituye a ambas novelas como utopías reaccionarias, aunque con una diferencia notable entre ambas: el héroe *activo* de *La isla Felsenburg*, en contraste con la *pasividad* de Heinrich, da cuenta de una época histórico-literaria en la cual “los poderes sociales [...] no han alcanzado aún la plenitud de aquella fantasmagoría muerta que los caracteriza en la sociedad capitalista ya consolidada y automatizada” (LUKÁCS, 2011, p. 53).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRÉ, Christian Carl André. *Felsenburg, ein sittlich-unterhaltendes Lesebuch*. Vol. 1. Gotha: Ettinger, 1788/89.
- BEDDOW, Michael. *The Fiction of Humanity. Studies in the Bildungsroman from Wieland to Thomas Mann*. Bristol: Cambridge University Press, 1982.
- BLOCH, Ernst. *The Principle of Hope*. Trad. Neville Plaice, Stephen Plaice y Paul Knight. Massachusetts: MIT-Press, 1959.
- DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. Nueva York: Oxford U. Press, 1992.
- ENZINGER, Moriz (Ed.), *Adalbert Stifter im Urteil seiner Zeit*. Viena: Suhrkamp, 1968.
- HAZARD, Paul, *El pensamiento europeo en el siglo XVIII*. Trad. Julián Marías. Madrid: Alianza, 1998.
- HOHENDAHL, Uwe. Die gebildete Gemeinschaft: Stifters *Nachsommer* als Utopie der ästhetischen Erziehung. In: VOSSKAMP, W. (Ed.), *Utopieforschung: Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*. Vol. 3. Stuttgart: Metzler, 1982, pp. 333-357.
- KILLY, Walter. *Romane des 19. Jahrhunderts. Wirklichkeit und Kunstcharakter*. München: Beck, 1967.
- LUKÁCS, György. *Escritos de Moscú. Estudios sobre política y literatura*. Trad. Martín Koval y Miguel Vedda. Buenos Aires: Gorla, 2011.
- MARX, Karl / ENGELS, Friedrich, *El manifiesto comunista*. Trad. Miguel Vedda. Buenos Aires: Herramienta, 2008.
- SCHNABEL, Johann Gottfried. *Insel Felsenburg. Wunderliche Fata einiger Seefahrer*. Stuttgart: Reclam, 2006.
- STIFTER, Adalbert. *Der Nachsommer. Eine Erzählung*. Leipzig: Insel, 2005
- _____. *Sämtliche Werke*. Vol. 6. Frankfurt/M: Insel, 1959.

GYÖRGY LUKÁCS E A LITERATURA SOB O PROCESSO DE REIFICAÇÃO

GYÖRGY LUKÁCS AND LITERATURE UNDER THE PROCESS OF REIFICATION

Ranieri Carli^{1*}

RESUMO: Respalhando-se na estética madura de Lukács, este artigo versa sobre a categoria da reificação; parte-se da sua pertinência para compreender os tempos de capitalismo tardio e as novas modalidades de alienação engendradas pelo avanço dos monopólios. O fim último do artigo é pesquisar de que modo a reificação reflete-se nas criações literárias. Tomaremos a literatura como um dos instantes da sociabilidade reificados pela investida do capital monopolista, chamando a atenção para as consequências sofridas pela literatura com tal ofensiva.

Palavras-chave: György Lukács; reificação; capitalismo tardio; literatura.

ABSTRACT: Taking the aesthetics of Lukács, this article talks about the category of reification; takes its relevance for understanding the late capitalism age and the new forms of alienation engendered by the advance of monopolies. The goal of the article is to research how the reification reflects in literary creations. We will understand the literature as one of the moments of sociability reified by the assault of capitalist monopoly, drawing attention to the consequences suffered by literature with such offensive.

Keywords: György Lukács; reification; late capitalism; literature.

* UFF, Rio das Ostras, RJ, Doutor em serviço social, professor adjunto da Universidade Federal Fluminense, no campus de Rio das Ostras. E-mail: raniericarli@gmail.com.

1. O significado histórico da categoria da reificação

Antes de tudo, convém determinar em termos claros em que consiste a categoria da *reificação*. A reificação do cotidiano burguês é assim descrita com exatidão por José Paulo Netto (1981, p. 80, 81; grifos originais):

Na idade avançada do monopólio, a organização capitalista da vida social preenche todos os espaços e permeia todos os interstícios da existência individual: a manipulação desborda a esfera da produção, domina a circulação e o consumo e articula uma indução comportamental que penetra a totalidade da existência dos agentes sociais particulares — é o inteiro cotidiano dos indivíduos que se torna *administrado*, um difuso terrorismo psicossocial se destila de todos os poros da vida e se instila em todas as manifestações anímicas e todas as instâncias que outrora o indivíduo podia reservar-se como áreas de autonomia (a constelação familiar, a organização doméstica, a fruição estética, o erotismo, a criação dos imaginários, a gratuidade do ócio, etc.) convertem-se em limbos programáveis.

A produção estritamente econômica já não é a única esfera da vida social a ser explorada pelo capital; absolutamente todas as instâncias do cotidiano são passíveis de estar sob o seu controle. Os lucros possíveis de serem advindos da arte, do ócio, do erotismo, etc., são objeto de exploração por parte do capital monopolista. São todos os “poros da vida social”, segundo nos informou Netto acima. Toda experiência vital do homem burguês passa a ser um constante confronto com a forma mercantil. Do mesmo modo que a produção econômica de mercadorias é submetida a um governo burocrático, estatístico, calculado para que a mais-valia se produza na indústria e se realize no mercado, as demais instâncias cotidianas, agora reificadas, são administradas pela burocracia a serviço do capitalismo tardio, igualmente submetidas ao frio cálculo estatístico que gerencia as suas possibilidades de lucro. É esse o preciso significado da reificação do cotidiano burguês no estágio monopolista do capital.

Imaginemos um capitalista do setor metalúrgico. Para produzir o aço, esse capitalista contrata funcionários que calculem o quanto deverá investir em capital variável e em capital constante, quanto poderá ser a sua taxa de exploração de mais-valor e sua taxa de lucro, como se dará a composição orgânica de seu capital, qual a força de trabalho pertinente para a produção de aço, qual o seu mercado consumidor, quanto se deve investir em propagandas para criar o seu consumo, qual o índice de produtividade e de intensificação do trabalho a ser atingido, em que passo andam os seus concorrentes, etc. A produção e o consumo são calculados pela estatística a mais exata possível. O capitalista faz erguer uma estrutura burocrática em torno da produção e do consumo de sua mercadoria. Agora, imaginemos que se trata de um capitalista da área das artes (cinematografia ou literatura, por exemplo). As medidas a serem tomadas serão as mesmas, a princípio: tudo será posto sob o cálculo frio das estatísticas, da burocracia, da manipulação de dados rumo à maior obtenção de lucros. Uma outra estrutura burocrática se ergue aqui para gerenciar a produção e o consumo da cultura. Em tempos de reificação, a burocracia impõe-se, seja no que tange à produção de aço, de filmes ou de coletâneas de poemas.

À época de Marx, havia esferas da cotidianidade em que o indivíduo sentia-se como criador; são espaços que tendem a diminuir no período monopolista do capital. Se nos

permitem usar uma expressão cara a Weber (2004, p. 165), o indivíduo que experimenta o cotidiano em tempos de reificação tende a sentir-se engaiolado na “jaula de ferro” construída pela burocracia.

A jaula de ferro advinda com a reificação não estaria completa caso não fosse a disseminação das propagandas publicitárias, veiculadas pelos grandes meios de comunicação. Está contida nas propagandas a produção do consumo, a administração dos comportamentos rumo à realização da mais-valia extraída na esfera da produção. Lukács (apud ABENDROTH et al, 1969, p. 53, 54) esclarece algumas determinações que envolvem o assunto da seguinte maneira:

Aquela manipulação que vai da compra do cigarro às eleições presidenciais ergue uma barreira no interior dos indivíduos entre a sua existência e uma vida rica de sentido. Com efeito, a manipulação do consumo não consiste, como se pretende oficialmente, no fato de querer informar exaustivamente os consumidores sobre qual é o melhor frigorífico ou a melhor lâmina de barbear; o que está em jogo é a questão do controle da consciência. Dou apenas um exemplo, o “tipo” *Gauloises*: apresenta-se um homem de aspecto ativo e másculo, que se distingue porque fuma os cigarros *Gauloises*. Ou ainda, vejo numa foto de publicidade, não sei se de um sabonete ou de um creme de barbear, um jovem assediado por duas belas garotas por causa da atração erótica que determinado perfume exerce sobre elas [...] Por causa desta manipulação, o operário, o homem que trabalha, é afastado do problema de como poderia transformar seu tempo livre em *otium*, porque o consumo lhe é instilado sob a forma de uma superabundância de vida com finalidade em si mesma, assim como na jornada de trabalho de doze horas a vida era ditatorialmente dominada pelo trabalho.

Enquanto crítico da reificação, Lukács se desvencilha da ideia ingênua que consiste em atribuir à propaganda a tarefa pueril de informar o consumidor. Ao contrário, a publicidade exaustiva a que estamos submetidos nas metrópoles do capitalismo tardio, que nos preenche a retina com os símbolos da reificação, nasce destinada ao controle das consciências, afirma taxativamente o pensador húngaro. A vida com sentido, o usufruto genuinamente humano do tempo livre para além do trabalho, torna-se uma possibilidade remota, bastante vaga, se estivermos frente a essa realidade; uma perspectiva incerta que vez ou outra pode se realizar por entre os interstícios do processo reificador, ainda que uma autêntica sociedade de ócio criativo seja historicamente possível somente com a superação do capital.

Contraditoriamente, foi a conquista da economia política do trabalho na direção da fixação da jornada de trabalho que possibilitou, de um lado, a experiência de uma vida com sentido para além da fábrica e, de outro, a reificação do cotidiano burguês. Antes, com o predomínio da mais-valia absoluta, o tempo livre do operário destinado ao usufruto autenticamente humano de seu ócio se reduzia a poucas horas; destinando dois terços de seu dia para a vida dentro de fábrica, a fruição cotidiana se tornava a mera reposição de suas forças físicas para o retorno ao labor no dia seguinte. Com a fixação da jornada de trabalho e com o conseqüente predomínio da mais-valia relativa, as horas para além da porta de fábrica ampliam-se. Essa circunstância histórica é a condição sem a qual não se pode pensar a

possibilidade do “livre jogo das forças vitais físicas e intelectuais” do operário, para usar a feliz expressão de Marx (2013, p. 337). Em contrapartida, também é a circunstância que permite a reificação: predominando as práticas de extração de mais-valia relativa, há a possibilidade de se massificar o lazer, o ócio, a cultura, as artes, etc., sob a forma mercantilizada que se vê desde fins do séc. XIX. O que outrora poderíamos denominar de “tempo livre” é transformado em “tempo necessário” para que a indústria do lazer realize os seus lucros. Eis que, novamente, o tempo livre para o ócio criativo deve ser colocado sob suspeita dentro dos limites da sociabilidade burguesa.

Tudo isso nos leva a polemizar com alguns aspectos do ensaio que Goldmann destinou à discussão do assunto. O texto de Goldmann indica a possibilidade de livre fruição das esferas da vida íntima, uma vez que, segundo o sociólogo francês, tais dimensões do ser social estariam afastadas da esfera econômica e, portanto, não seriam objeto imediato do lucro dos monopólios:

Implicitamente sua vida psíquica, sua “pessoa”, seu “espírito” perdem todo contato *essencial* com uma matéria que lhe aparece como estranha, como irreal [...]. Na esfera “privada” das relações familiares e de amizade – esfera mais distante de toda atividade econômica e mesmo de toda atividade pública –, os valores humanos de solidariedade permanecem menos alterados e a empresa da reificação, ainda que real, é menos acentuada. Isso engendra um *dualismo psíquico* que se torna *uma das estruturas fundamentais do homem no mundo capitalista*. A rigor, o homem pode continuar humano nas suas relações com sua mulher, filhos e amigos. No resto de sua atividade social ele deve conformar-se com a ordem existente, com suas leis escritas ou não, a ordem do mercado estabelecida sobre o jogo dos egoísmos racionais. E isso sob pena de ruína e morte social ou econômica. O homem se torna assim escravo de leis abstratas e de coisas inertes e isso até nos mais altos escalões (GOLDMANN, 1959, p. 84, 85; grifos originais).

Imunes do contato frontal com a economia, as esferas da família e da amizade restariam intactas. Goldmann demonstra que possivelmente haveria uma lacuna entre a vida privada dos homens, ainda intocada pela reificação, e a vida pública, tomada pela economia monopolista; no entanto, a história recente exhibe que essa possibilidade diminui gradativamente e as esferas da vida íntima, da família ao erotismo, são abarcadas pela avidez de mais-lucro do capital. A possibilidade de vermos reificadas as esferas da vida íntima é a que tendencialmente tem se realizado ao longo do séc. XX. Com o avanço do capital monopolista, tende a esvair-se a dualidade exposta por Goldmann entre a intimidade criativa e o público manipulado. Daí, o certo otimismo do sociólogo francês permanece datado no tempo; como descreve Netto (1981, p. 82), “a disciplina burocrática transcende o domínio do trabalho para regular a vida inteira de quase todos os homens, do útero à cova”.

Lukács foi o primeiro teórico a compor uma autêntica imagem da reificação na sua obra canônica *História e consciência de classe*, de 1923. Logo no início do ensaio a propósito da reificação e da consciência do proletário, Lukács (2003, p. 193) determina que aqui temos a mercadoraria como “o problema central e estrutural da sociedade capitalista em todas as suas manifestações vitais [...], é o protótipo de todas as formas de objetividade e de todas as suas

formas correspondentes de subjetividade na sociedade burguesa”. Faz-se necessário, portanto, apreender a mercantilização universalizante da vida social no estágio avançado do capital para que se voltem os olhos “tanto para o desenvolvimento objetivo da sociedade quanto para a atitude dos homens a seu respeito, para a submissão de sua consciência às formas nas quais essa reificação se exprime” (LUKÁCS, 2003, p. 198).

Percebam que Lukács está preocupado igualmente com a atitude dos homens diante da reificação, da consciência frente às modalidades reificadas do cotidiano. É uma conclusão dos seus estudos em *História e consciência de classe* que o indivíduo médio passa a adotar uma atitude contemplativa face à reificação, domesticada, conformada, passiva, disciplinada. A gerência burocrática tende a transformar as ações do homem cotidiano em um limbo programável.

De fato, a uniformização mediana das ações é uma das tendências contidas no fenômeno que Lukács (2003, p. 208) analisa:

Essa atomização do indivíduo é, portanto, apenas o reflexo na consciência de que as “leis naturais” da produção capitalista abarcaram o conjunto das manifestações vitais da sociedade, de que — pela primeira vez na história — toda a sociedade está submetida, ou pelo menos tende, a um processo econômico uniforme, e de que o destino de todos os membros da sociedade é movido por leis também uniformes.

O homem deixa-se levar pelas “leis naturais” da economia capitalista. O comportamento uniforme do homem cotidiano, a ação controlada pela gerência burocrática, a manipulação do consumo programado e da fruição das várias esferas da cotidianidade burguesa: são as múltiplas determinações que movem a reificação.

O interessante das teses de Lukács sobre o processo reificador é precisamente a remissão a Taylor. O filósofo húngaro não se esquece de que o controle da vida social começa com as técnicas de organização do trabalho sintetizadas por Taylor, esta modalidade de acumulação de capital que se convencionou chamar de taylorismo-fordismo e que dominou predominantemente os inícios do estágio monopolista do capital. O que Lukács chama de reificação é justamente quando esse controle sai das fábricas e abarca o conjunto da vida cotidiana.

Como Lukács (2003, p. 201, 202) declara, “com a moderna análise ‘psicológica’ do processo de trabalho (sistema de Taylor), essa mecanização racional penetra até na ‘alma’ do trabalhador”.

De todos os pressupostos históricos para a reificação, o momento predominante é o advento do capitalismo monopolista. Sem ele, não haveria absolutamente nada do que vimos com o significado histórico da reificação. Tudo isso porque é próprio do capital monopolista algo que ainda não constava nos períodos anteriores do capitalismo, o que Braverman (1977, p. 239) denomina de “mercado universal”, que, segundo ele, transcorre por três instantes de uma mesma dinâmica:

Na fase do capitalismo monopolista, o primeiro passo na criação do mercado universal é a conquista de toda a produção de bens sob a forma de mercadoria; o segundo passo é a conquista de uma gama crescente de serviços e sua conversão

em mercadorias; e o terceiro é um “ciclo de produto”, que inventa novos produtos e serviços, alguns dos quais tornam-se indispensáveis à medida que as condições da vida moderna mudam para destruir alternativas.

Essa é a realidade que se oferece à reflexão de Braverman, que diz respeito ao avanço do capital monopolista rumo à mercantilização da sociabilidade durante a sua vigência.

No capítulo sobre a reprodução de sua *Ontologia do ser social*, Lukács já havia elaborado essa tendência à mercantilização universal contida no capitalismo tardio; ao falar da manipulação implícita no avanço do capitalismo atual, Lukács (2013, p. 341) afirma que “esta surgiu da necessidade de oferecer mercadorias em massa para o consumo a muitos milhões de compradores singulares e, a partir disso, se transformou num poder que solapa toda vida privada”.

Um grande exemplo desse processo é retirado por Braverman da produção de alimentos nos EUA durante o séc. XX. Nos períodos anteriores à idade avançada dos monopólios, a produção dos alimentos entre os norte-americanos era essencialmente uma atribuição da família; em geral, o capital comparecia somente com o transporte. “Mas durante os últimos cem anos o capital industrial lançou-se entre a fazenda e a dona-de-casa, e se apropriou de todas as funções de ambas, estendendo assim a forma de mercadoria ao alimento semipreparado ou inteiramente preparado” (BRAVERMAN, 1977, p. 234). Os espaços nas habitações destinados à produção doméstica foram reduzidos e as casas urbanas perderam gradativamente as suas respectivas hortas. É possível que atualmente nos pareça habitual a compra de legumes e verduras em grandes supermercados; porém, este é um fenômeno muito recente na história, que concerne à processualidade do capital narrada por Braverman acima. Daí, “a população das cidades, mais ou menos excluída do meio natural pela divisão entre cidade e campo, torna-se inteiramente dependente do artifício social para cada uma de suas necessidades” (BRAVERMAN, 1977, p. 235). Os dizeres de Braverman esclarecem o quanto o processo de reificação do cotidiano burguês não pode ser pensado em separado da questão urbana em sociedades de capitalismo tardio.

O setor dos alimentos nos EUA é esclarecedor para que se perceba até que ponto o capital monopolista avançou rumo à exploração de áreas que permaneciam então sob os cuidados de relações de produção pré-capitalistas. É um elemento característico dos grandes conglomerados monopolistas a conversão de atividades econômicas que restavam em sua natureza relativamente artesanal, na direção da burocratização necessária à produção racional de mercadorias. Portanto, a produção capitalista de mercadorias “dissolveu toda uma série de outros vínculos entre diversos setores de produção das sociedades pré-capitalistas”, além de ter destruído a unidade composta pela agricultura e a produção artesanal, “e penetrou incessantemente nos bolsões de produção simples de mercadorias e de produção pura de valor de uso das sociedades pré-capitalistas que sobreviveram na sociedade burguesa” (MANDEL, 1982, p. 365). A idílica produção simples de mercadorias e da mera produção de valores de uso dá lugar à produção complexa dos monopólios, submetendo-a à lógica da produção de valores de troca cujo fim último é a produção e a realização dos superlucros do capital tardio.

Taxativamente, ao investigar o avanço do capital para os bolsões de produção que se conservavam intocados, Mandel (1982, p. 271; grifos originais) conclui confirmando a tese que permeia o presente estudo:

O capitalismo tardio constitui uma industrialização generalizada universal pela primeira vez na história. A mecanização, a padronização, a superespecialização e a fragmentação do trabalho, que no passado determinam apenas o reino da produção de mercadorias na indústria propriamente dita, penetram agora todos os setores da vida social.

Os conglomerados adentram todos os domínios da vida social e, com efeito, são geralmente sempre os mesmos monopólios que garantem a rentabilidade em grande parte dos setores. Isto é, um mesmo grupo é capaz de abarcar os investimentos de capital em esferas do cotidiano das mais variadas, desde a produção mais elementar de meios de subsistência, como alimentos, até as mais elevadas objetivações do ser social, como a arte. “Os conglomerados combinam indiscriminadamente a produção de aço, companhias de aviação, produção de margarina, fabricação de máquinas elétricas, companhias de seguro, especulação de terras e grande loja de departamento” (MANDEL, 1982, p. 273).

2. O processo de reificação da literatura

Enfim, os conglomerados partem rumo à reificação das obras de arte; a criação artística transforma-se em um valor de troca, um objeto a ser explorado em suas possibilidades de lucro pelo capital monopolista. Sob o ponto de vista do capital, o caráter estético é substituído pelo caráter financeiro para se mensurar o valor de uma obra. É um dos nítidos exemplos da maneira pela qual uma esfera de fruição cotidiana como o lazer passa a ser submetida à grência calculada do capital monopolista.

Marx chegou a assinalar pontualmente essa problemática ao dizer nas *Teorias da mais-valia* que as condições materiais da sociedade capitalista são hostis “a certos setores de produção intelectual, como a arte e a poesia” (MARX, 1980, p. 267). Essa anotação demonstra novamente que Marx capturou determinadas tendências da reificação em seu germinar, em especial no tocante ao estético. A hostilidade em face da arte e de outros modos de cultura diz respeito precisamente à natureza mercantil com que o capital os reveste, submetendo-os a seu jugo.

A arte reificada demanda uma série de funcionários especializados em sua produção, como os demais ramos da produção capitalista. O artista de outrora é o funcionário da atualidade:

A hostilidade da ordem de produção capitalista à arte se manifesta igualmente na divisão capitalista do trabalho. Um maior desenvolvimento na compreensão deste aspecto do tema nos remeteria, ainda uma vez, ao estudo da economia como uma totalidade. Do ponto de vista do nosso problema, vamos nos contentar em fixar aqui só um princípio, que será, novamente, o princípio do humanismo, o princípio que a luta emancipadora do proletariado herdou dos grandes movimentos democráticos e revolucionários precedentes (herança elevada a um plano qualitativamente superior): a reivindicação de um desenvolvimento harmônico e integral para o homem. A hostilidade à arte e à cultura, própria do sistema capitalista, comporta, ao contrário, o fracionamento da totalidade concreta em especializações abstratas (LUKÁCS, 1968, p. 24; grifos

originais).

A arte reificada exige um corpo de burocratas a seu serviço, cuja formação é atendida pelas universidades (em disciplinas como a de produção cultural, por exemplo). Similar ao gerente taylorista formado pelas escolas de administração ou de recursos humanos, o “gerente” da produção de cultura recebe seus instrumentos técnicos em academias especializadas, conferindo à manipulação da arte o estatuto de “ciência”. Trata-se da formação sociotécnica reivindicada pelas necessidades produzidas pela economia capitalista avançada, que exige a aplicação burocrática de determinadas técnicas para extrair da arte o seu lucro possível; espera-se que o especialista domine essas técnicas, pondo-as em prática visando compor estratégias de valorização do capital no âmbito da arte.

Alguns autores da Escola de Frankfurt leram *História e consciência de classe* e se inspiraram nessa obra para elaborar novas hipóteses sobre a reificação da arte, como foram os casos de Adorno e Horkheimer. A sua *Dialética do esclarecimento* é uma leitura obrigatória quanto à arte reificada ou à “indústria cultural”, termo cunhado pelos filósofos no quarto capítulo do livro:

Sob o poder do monopólio, toda cultura de massas é idêntica, e seu esqueleto, a ossatura conceitual fabricada por aquele, começa a se delinear. Os dirigentes não estão mais sequer interessados em encobri-lo, seu poder se fortalece quanto mais brutal ele se confessa em público. O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem. Eles se definem a si mesmos como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores gerais suprimem toda dúvida quanto à necessidade social de seus produtos (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 100).

Refletindo as circunstâncias postas pela reificação da cultura, a linguagem dos frankfurtianos é áspera: o “lixo” produzido pela indústria cultural nem ao menos pretende ser tomado como arte; os seus dirigentes não se esquivam da verdade e não encobrem o fato de que fabricam mercadorias para serem consumidas pelo homem médio. Isto é, para todos ouvirem, “eles se definem a si mesmos como indústrias”, disseram Adorno e Horkheimer (1985, p. 100) acima. Não é mais arte que se cria; “a verdade é que não passa de um negócio”, cujo objetivo é a concentração de capital valorizado, como toda e qualquer indústria.

A reificação da arte significa a sua padronização conforme um esquema fixo. Na citação acima está escrito que “toda cultura de massas é idêntica”. Somam-se as seguintes palavras: “o esquematismo é o primeiro serviço prestado por ela ao cliente” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 103). É uma cartilha única que se repete à exaustão: “não somente os tipos das canções de sucesso, os astros, as novelas ressurgem ciclicamente como invariantes fixos, mas o conteúdo específico do espetáculo é ele próprio derivado deles e só varia na aparência” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 103). É um modelo formal imposto de forma externa, coercitiva, que provém das “leis do mercado”, submetido ao sujeito da “criação”. De fato, o sujeito da criação cede lugar a um repetidor de fórmulas estereotipadas.

A criatividade artística se perde em meio aos moldes pré-estabelecidos, impostos pelos

gerentes da indústria cultural. Há um esqueleto a ser preenchido repetidamente com uma sequência de eventos que o façam funcionar; os fatos passam a ser meros detalhes: ao fim, o que se espera é o inevitável *happy end*.

A derrota da práxis criativa com a arte reificada é o que Adorno e Horkheimer defendem como sendo a ameaça consumada pela “barbárie estética” a todo grande criador. O espírito inventivo é anulado, administrado e assimilado pela indústria. Citam o exemplo de Orson Welles, cuja inventividade é “perdoada” pela indústria cultural, uma vez que a põe a seu serviço; a criação autenticamente estética que se vê nas obras de Welles e de outros são “incorreções calculadas” pelos gerentes da arte: “todas as infrações cometidas por Orson Welles contra as usanças de seu ofício lhe são perdoadas, porque, enquanto incorreções calculadas, apenas confirmam ainda mais zelosamente a validade do sistema” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 106). É perdoável que Welles crie autênticas obras de valor estético porque os desvios estão dentro da curva de lucros que os estatísticos elaboram; a margem de lucros não é ameaçada; contudo, não é perdoável a situação em que todos os homens da indústria cultural comportem-se como Welles e criem mercadorias que não realizem o mais valor nelas contido.

Os autores de *Dialética do esclarecimento* tratam de forma cáustica os defensores das “grandes personalidades” como Nietzsche, Weber, Scheler ou Ortega y Gasset, que elaboravam uma crítica conservadora à massificação da vida cultural e da política. Em defesa da “alta civilização”, esses filósofos pregavam a manipulação daqueles que Nietzsche batizou de homens embrutecidos para que a cultura produzida pelas grandes personalidades não se maculasse. Pois precisamente com a indústria cultural, as massas passam a ser manipuláveis como tais filósofos pretendiam que fossem diante das personalidades dirigentes:

Só a subsunção industrializada e conseqüente é inteiramente adequada a esse conceito de cultura. Ao subordinar da mesma maneira todos os setores da produção a este fim único — ocupar os sentidos dos homens da saída da fábrica, à noite, até a chegada ao relógio do ponto, na manhã seguinte, com o selo da tarefa de que devem se ocupar durante o dia — essa subsunção realiza ironicamente o conceito de cultura unitária que os filósofos da personalidade opunham à massificação (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 108).

Nietzsche e seus seguidores escrevem no período em que o movimento operário se institui como classe para si, organizando-se politicamente e produzindo revoluções. Se quisermos fincar um marco inicial deste processo, as barricadas parisienses de 1848 balizam o novo tempo. Os filósofos da ordem sentem o golpe e passam a defender a inevitabilidade das elites dirigentes em face da democratização da política e da cultura contida nos avanços da classe trabalhadora (o que já era a atitude tomada pelos filósofos partidários da restauração feudal contra a revolução burguesa, como Burke e Schelling). Adorno e Horkheimer constatarem ironicamente que, apenas com a própria massificação da cultura reificada, houve a possibilidade efetiva de docilizar a classe trabalhadora, do modo pretendido pelos apologistas das “grandes personalidades”. Como mencionaram no trecho citado, todos os sentidos da classe trabalhadora são ocupados pela indústria cultural desde a saída de fábrica até o seu retorno no dia posterior, até a chegada ao relógio de ponto, na manhã seguinte.

Tudo isso porque, em uma nota digna de quem leu com atenção *História e consciência*

de classe, a *Dialética do esclarecimento* explica que “a diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 113).

Frente a esta realidade, como há de se comportar a experiência literária?

É possível discernir uma tipologia das modalidades de comportamentos que a literatura é capaz de assumir no confronto com a reificação investida pela indústria cultural. Esta tipologia compõe-se de naturalistas, vanguardistas literários e realistas críticos.

No que diz respeito à postura do artista propriamente dita, há a possibilidade de que ele aceite a realidade reificada do capitalismo tardio e retrate-a em sua obra; seria a reprodução imediata dos fatos brutos da cotidianidade do capitalismo avançado. Lukács diz que essa é a posição assumida pelo naturalismo. A escola naturalista assume o imediato reificado como objeto de sua arte, preferindo alocar de forma estanque os eventos um ao lado do outro a narrá-los em sua processualidade concreta.

Eis a caracterização de Lukács (1968, p. 80) sobre o método naturalista para a reflexão estética:

As qualidades humanas passam a existir umas ao lado das outras e vêm descritas nessa compartimentalidade, ao invés de se realizarem nos acontecimentos e de manifestarem assim a unidade viva da personalidade nas diversas posições por ela assumidas, bem como nas suas ações contraditórias. A falsa vastidão dos horizontes do mundo externo correspondente, no método descritivo, um estreitamento esquemático nas caracterizações humanas. O homem aparece como um “produto” acabado de componentes sociais e naturais de várias espécies.

O método descritivo é peculiar ao naturalismo. A ele corresponde o “estreitamento esquemático das caracterizações humanas”, tal como está dado no cotidiano do estágio monopolista do capital. Nesse sentido, a reificação é o solo, o pressuposto para a gênese da descrição naturalista; essa escola artística não poderia ter nascido senão nessa época em particular.

No naturalismo, há um retrato do indivíduo médio. O leitor se confronta com a realidade dura e inerte da sociabilidade burguesa:

Não nos vemos em face de um homem vivo que compreendamos e amemos como tal e que no curso do romance vá sendo espiritualmente deformado pelo capitalismo; vemo-nos, isso sim, em face de um morto que passeia no palco das imagens, as quais são descritas com consciência cada vez mais clara do seu ser morto. O fatalismo dos escritores e a capitulação deles — ainda quando a contragosto — em face da inumanidade no capitalismo determinam a ausência de efetiva evolução nestes “romances evolutivos” (LUKÁCS, 1968, p. 88).

Lukács (1982, v. 2, p. 210) compara a ausência de descrições nas epopeias de Homero com a abundante presença da descrição naturalista nos romances de Zola, para concluir da seguinte maneira:

Seria ridículo pôr em dúvida a sensibilidade de Homero e dos trágicos.

Entretanto, surge a seguinte questão: de onde vem a vitalidade das figuras, se sua aparição fica indeterminada? [...] O século XIX, particularmente, levou a exposição externa a um alto nível de perfeição técnica. Porém, se perguntarmos quais figuras de Zola – que era um autêntico virtuoso na descrição desta aparência externa – seguem hoje vivas na consciência dos homens, receberemos sem dúvida a seguinte resposta: nenhuma. Em suma, Naná permanece na memória como uma alegoria superficial e pitoresca da Paris do Segundo Império.

A vitalidade das figuras de Homero e dos trágicos gregos não procede de sua descrição inerte, desumana, reificada – sequer é preciso argumentar que essas questões não estavam postas para aqueles criadores. O autêntico na arte grega não está vinculado à mera descrição, e é precisamente por isso que as figuras descritas por um naturalista não se sustentam vivas na consciência dos homens, conforme Lukács.

É interessante observar na trajetória intelectual de Lukács que, mesmo ainda quando não havia se convertido à dialética marxista, constava em suas obras a crítica ao método descritivo do naturalismo. É possível ler em *A alma e as formas*, coletânea de ensaios juvenis do pensador húngaro, que a verdade da arte não é a “verdade corrente, a verdade do naturalismo”, a que ele chama de “cotidianidade e trivialidade” (LUKÁCS, 1985, p. 30). O caráter trivial do naturalismo é recusado pelo jovem Lukács, embora nessa época a sua noção de verdade estética estava presa às correntes burguesas da teoria da arte, o que o leva a determinar a verdade da arte como sendo a do mito: as criações estéticas estariam a serviço da perpetuação dos mitos, mantendo-os em vida, cultuados com força vital pelos homens que os recebem mediante a arte; dessa maneira, a arte de Ésquilo teria servido ao único propósito de perpetuar o mito de Prometeu. Trata-se de uma ideia que lembra as estéticas de Schopenhauer e de Nietzsche. Em *A alma e as formas*, a crítica de Lukács à descrição naturalista está longe de ser a recusa de se aceitar de modo inerte a reificação do cotidiano burguês.

Porém, para o Lukács da estética marxista, a aceitação prostrada da reificação do capital monopolista não é o único recurso. A possibilidade de insurgir-se contra a “barbárie estética” está presente em meio ao leque de alternativas dadas, como foi o caso das vanguardas artísticas de fins do séc. XIX e início do séc. XX.

Falando sobre aqueles que rompiam com as tradições da forma artística e que se autodenominavam “decadentes” (como Paul Verlaine, por exemplo), Arnold Hauser (1988, p. 916) escreveu com argumentos lukacsianos que a vanguarda “é, sobretudo, obviamente, a expressão da revolta contra a sociedade burguesa e a moralidade baseada na família burguesa”.

No entanto, de acordo com Lukács, a dissolução das formas tradicionais produzidas por vanguardas implica a rebeldia, a insurgência sem maiores consequências. Apesar da honestidade pessoal dos vanguardistas que se insurgem contra o caráter reificado da realidade burguesa, o que se tem ao cabo é o reflexo da angústia vivenciada pelo homem desta época, isolada, sem concretude histórica, retida como condição humana eterna e imutável.

Para os experimentos de vanguarda, como o *Ulisses* de James Joyce ou *A queda* de Albert Camus, não há outra coisa senão a rejeição de toda e qualquer realidade, consideradas a princípio como angustiantes em geral. O que basta é o indivíduo solto das amarras do real, o herói romanesco desprendido das amarras de forma e conteúdo.

Há nas vanguardas o que Holz (1979, p. 60) denomina de “rechaço anarquista de

todo o passado”. Do romance à sonata, as formas tradicionais da arte aparecem como outra modalidade presa por essas amarras. Na rebelião contra a objetividade reificada, a dissolução das formas estéticas é um de seus momentos: dissolvem-se as formas, no mesmo sentido em que se pretende dissolver a produção capitalista, o Estado burguês, a família burguesa, a moral burguesa, etc.

Segundo Lukács (1991, p. 126), o homem refletido pela vanguarda é “uma vítima desarmada de poderes transcendentais, incognoscíveis ou invencíveis”. A reificação é retida como força sobre-humana, sem explicações que lhe deem suporte.

A questão colocada por Lukács (1991, p. 119, 120) elucida a sua posição quanto à rebeldia vanguardista em face da arte reificada:

É evidente que a experiência vivida da sociedade capitalista atual provoca, sobretudo nos intelectuais, sentimentos de angústia, de repulsa, de perdição, de desconfiança em relação a si próprios e aos outros, de desprezo e de vergonha, de desespero, etc. Mas ainda: uma descrição da realidade efetiva que não se referisse a essas emoções, que não lhes desse lugar na obra literária, refletiria falsamente o mundo presente e daria dele uma imagem embelezada. Não se trata, pois, de perguntar: tudo isso se encontra de fato na realidade efetiva? Mas simplesmente: isso constitui o todo da realidade efetiva? Não se trata de perguntar: não deve tudo isso ser representado? Mas simplesmente: devemos ficar inertes perante tudo isso?

Enquanto o correlato filosófico do naturalismo é o positivismo e sua aceitação acrítica do fenômeno bruto, a filosofia correspondente das vanguardas estéticas é o existencialismo e o seu homem insulado, desesperado diante das coisas.

Na arte de vanguarda, “podemos dizer, em suma, que eles não consideram mais do que 'o' homem, o indivíduo que existe desde sempre, essencialmente solitário, desligado de todas as relações humanas e, *a fortiori*, social, ontologicamente independente” (LUKÁCS, 1991, p. 37).

Entretanto, a aceitação prostrada e o insulamento rebelde são tendências que nem sempre se confirmam. Nesta breve tipologia que ora fazemos, existe uma terceira possibilidade. Lukács (1982, v. 2, p. 465) afirma em sua *Estética* que “a criação artística é ao mesmo tempo o descobrimento do núcleo da vida e crítica da vida”. Isso vale para as mais remotas criações artísticas, como as pinturas rupestres, como para a arte contemporânea, em tempos de reificação. A grande arte une necessariamente a descoberta e a crítica do real em um só movimento. Está inextricavelmente vinculado à práxis artística o desvendar do núcleo oculto do seu objeto, isto é, do humanamente relevante de um tempo histórico particular, e a crítica a este mesmo tempo.

Desde *O processo* de Franz Kafka até *Babbitt* de Sinclair Lewis, encontramos a realidade reificada evocada de forma crítica, à maneira da tradição realista.

A arte persiste com a função de promover a experiência catártica, sendo aquela que, segundo Lukács, concede ao homem a elevação a gênero humano, anulando momentaneamente o fluxo do cotidiano e as vivências que remetem aos interesses mais imediatos dos homens singulares.

Na trajetória de um mesmo autor podem vir à tona os vieses que ora analisamos. É

bastante sintomático que, entre os romances de Zola, Lukács tenha escolhido *Naná* como o modelo naturalista, dado que não poderia conceder estatuto similar a *Germinal*, por exemplo, um romance em que o realismo crítico ganha corpo, fazendo empalidecer o naturalismo do escritor francês. Em seu turno, a crítica literária que faça justiça à importância de Saramago deveria tomar como ponto de partida precisamente isto: em que medida o viés alegórico se sobrepõe ao viés realista e em que medida ambos se realizam em seus romances num só movimento; o alegórico das obras de Saramago, que se une ao naturalismo de sua peculiar sintaxe que pretende reproduzir a verbosidade cotidiana, permite que as tendências realistas transpareçam com força; ainda que essa afirmação não valha para *Ensaio sobre a cegueira* e outros, é possível de se ver em *A caverna* uma das criações de Saramago cujo tema gira em torno das desumanidades produzidas pela sociabilidade burguesa contemporânea. À guisa de ilustração, leiamos um trecho do romance aludido, o momento em que o herói romanescos Cipriano Algor retira-se do Centro Industrial, onde fracassou na tentativa de vender as mercadorias por ele confeccionadas artesanalmente em sua olaria:

Na orla da Cintura Industrial havia umas quantas modestas manufacturas que não se percebia como tinham podido sobreviver à gula de espaço e à múltipla variedade de produção dos modernos gigantes fabris, mas o facto era que ali estavam, e olhá-las à passagem sempre tinha sido uma consolação para Cipriano Algor quando, em algumas horas mais inquietas da vida, lhe dava para futurar sobre os destinos da sua profissão (SARAMAGO, 2000, p. 28).

Transcrito aqui para nos dar a atmosfera do romance, esse é tão somente um extrato entre tantos outros. Consta na passagem citada o esboço de crítica às formas assumidas pelas reificação atualmente, em especial com referência às modalidades contemporâneas de expropriação de mais-valia, que se desdobra ao longo do romance: a narrativa compõe-se das investidas de Cipriano em luta para não sucumbir diante do movimento do grande capital, personificado pela figura estranha do Centro Industrial, que nos recorda *O castelo* de Kafka em sua monstruosidade grotesca. É verdade, faz-se necessário descobrir esse esboço em meio às inovações técnicas com as quais Saramago marca a sua literatura; todavia, embora dificultem a consecução do meio homogêneo exigido pela autêntica recepção do estético, tais inovações não escondem na sombra a clareza da crítica do escritor português à reificação, à coisificação do homem tipificada no destino concreto de Cipriano Algor.

Não é o espaço para divagarmos muito a propósito do tema, mas, provavelmente, *A caverna* é um dos casos que exemplificam a união fecunda entre alegoria e realismo que, segundo Kofler, é uma das tendências visíveis na literatura do séc. XX. Na tipologia que elabora da alegoria, Kofler (1972, p. 105) afirma a existência de alegorias que, no mundo próprio de uma criação em específico, tendem ao realismo; esse tipo de alegoria é nomeado pelo esteta polonês de “utopia alegórica”, que lembra a harmonia de forma e conteúdo da arte realista; são alegorias que, mesmo que produzam obstáculos ao meio homogêneo, não apagam da arte o vínculo com o movimento do real apropriado esteticamente, que não fazem com que a arte deixe de ser uma forma de conhecimento sobre uma particularidade historicamente situada, que não impedem que a literatura nos forneça uma verdade concreta e específica.

Enfim, durante o capitalismo avançado, a descoberta e a crítica do real assumem novas

faces. Como diz Kofler (1972, p. 155), o “sujeito épico” da grande arte põe-se diante de exigências historicamente inéditas até então. Agora, a anulação do fluxo cotidiano lida com modalidades de alienações nunca antes vistas – a própria reificação em primeiro lugar. A vivência cotidiana destas alienações faz da catarse um imperativo:

Torna-se necessário, assim, nas condições atuais do capitalismo tardio — gerador da sociedade burocrática de consumo dirigido —, ressaltar que a literatura realista-crítica é agora, mais do que nunca, literatura de contestação, porque: a) não lhe basta refigurar realisticamente a cotidianidade, mas é-lhe necessária uma estrutura tal que convoque justamente esta realidade, e b) não lhe basta provocar um efeito catártico; é-lhe necessário fazer da catarse um imperativo (NETTO, 1974, p. 110; grifos originais).

O valor máximo da arte permanece sendo possibilitar ao homem “novos órgãos para compreender de modo mais rico e mais profundo a realidade” (LUKÁCS, 1982, v. 2, p. 496), uma realidade que atualmente se apresenta reificada.

3. Conclusão

A literatura apareceu nestas páginas como uma grande ilustração do nexos que se pode estabelecer frente ao processo de reificação a que estamos submetidos nos dias atuais.

No trato teórico da categoria da reificação, é preciso evitar simultaneamente tanto a apologia direta quanto a apologia indireta, duas vertentes verificáveis no confronto do pensamento da ordem com a burocratização das esferas da vida social. A apologia direta é a vertente que afirma positivamente a reificação e sua burocratização como o mais harmônico dos mundos. É o que se lê em positivistas e em seus seguidores próximos, os funcionalistas. De um funcionalista como Merton (1964, p. 203) há este extrato que representa bem a forma direta de apologia a que nos referimos:

Com a burocratização crescente, resulta claro a todo mundo que tenha olhos que o indivíduo está em um grau muito importante controlado por suas relações sociais com os instrumentos de produção. Isso já não parece somente um dogma do marxismo, senão um fato contumaz que todos têm que reconhecer, a completo despeito de suas convicções ideológicas. A burocracia faz facilmente visível o que antes era confuso e obscuro. Um número cada vez maior de indivíduos descobre que para trabalhar tem que ser empregados. Para trabalhar, há que se ter instrumentos e equipe. E de instrumentos e equipe só se dispõe, e isso cada vez mais, na burocracia, privada ou pública. Em consequência, tem-se que ser empregado pela burocracia para obter acesso aos instrumentos a fim de trabalhar para viver.

Para Merton, a burocracia explica de forma “visível” o que outrora era “confuso e obscuro”: o fato de que o indivíduo está inextricavelmente submetido às relações sociais. Assim, a burocracia torna-se um mero conceito sociológico que elucida de modo mais cabal a submissão do homem singular às forças sociais, uma das teses clássicas defendidas por

positivistas e funcionalistas. Merton apresenta a burocracia como um fato bruto, diante do qual nada se pode fazer: o trabalho requer “instrumentos e equipe”; como “instrumentos e equipe” estão disponíveis apenas com a recorrência à burocracia, devemos nos submeter a ela, necessariamente; a subordinação à burocracia torna-se inevitável caso pensemos de acordo com seus conceitos sociológicos. Esse é o argumento de Merton, enganoso em sua lógica, que pressupõe a burocracia como um dado, sem questioná-la, sem que fosse posta sobre o seu solo histórico como um movimento necessário do processo de reificação do cotidiano burguês.

Em contrapartida, o pensamento burguês também se vale da apologia indireta à reificação. Isso significa criticá-la tecnicamente, como um obstáculo para a realização do homem, mas, ao mesmo tempo, apresentando-a como um fenômeno inevitável, contra o qual nada se pode fazer a não ser resignar-se. Aqui, a reificação é demonstrada em determinados aspectos negativos, porém, “senão como qualidades inerentes à existência humana em geral, à vida mesma, sem mais” (LUKÁCS, 1972, p. 167). Heidegger é um exemplo de apologia indireta à reificação. Essa apologia é exposta pelo filósofo com o que chama de “impessoalidade” da cultura reificada; essa cultura é massificada apaga qualquer possibilidade de criação original, que, segundo Heidegger, implica estar voltado para as questões mais íntimas do ente singular. Nesse sentido, defendendo a originalidade como um atributo do indivíduo isolado das multidões, Heidegger diz que, com a impessoalidade da cultura reificada, “tudo que é originário se vê, da noite para o dia, nivelado como algo de há muito conhecido. O que se conquista com muita luta, torna-se banal” (HEIDEGGER, 1997, v. 1, p. 180). O homem seria cada vez mais autêntico se se puser distante das relações impessoais do público reificado, aos olhos de Heidegger. O público seria a banalização da indústria cultural, ao passo que o íntimo seria o humanamente autêntico. Trata-se de uma verdadeira apologia ao indivíduo burguês, isolado das relações públicas, longe das ruas, que iriam macular a sua pureza com o contato com a pretensa “impessoalidade” dos outros (CARLI, 2014).

Quanto à oposição entre o público reificado e o íntimo intocável, é preciso lembrar a dualidade apontada por Goldmann quando tratamos do significado histórico da reificação. Essa dualidade dizia respeito à imunidade que, de acordo com o sociólogo francês, as esferas da vida privada detêm face à manipulação da economia monopolista; relativamente distantes da economia, as esferas da família e da amizade tenderiam a se salvaguardar da reificação do cotidiano. Nasce, assim, a dualidade por ele apontada entre uma intimidade criativa e autêntica e o público reificado e estranho.

No entanto, há a possibilidade de invertermos a ordem desta dualidade descrita por Goldmann, que, por si só, é problemática, uma vez que as esferas da vida íntima não estão tão imunes ao avanço do capital monopolista como se pode pensar. A inversão que propomos é tomar o público como a esfera tendencialmente criativa, autenticamente humana, diante do espaço reificado da intimidade. Não se nega que a dimensão pública nas metrópoles das sociedades de capitalismo avançado esteja prenhe de símbolos da reificação. Contudo, é esta mesma dimensão pública das urbes contemporâneas que suportam as manifestações populares a que assistimos nas últimas décadas, cujo exemplo mais representativo está nas revoluções da Primavera Árabe, passando pelo movimento denominado “Ocupem Wall Street” nos EUA, a onda de greves em decorrência da crise econômica em países europeus (Grécia, Espanha, Itália, Portugal e outros), as manifestações de junho de 2013 no Brasil e

na Turquia, o movimento estudantil no Chile, a Revolta dos Guarda-chuvas em Hong Kong, etc. As ruas se transformaram no lócus geográfico por excelência da vida genérica do ser social.

Nesse sentido, a inversão da ordem na dualidade vista por Goldmann não é desprovida de consequências. A resistência consequente à reificação não nasce da intimidade. Ao contrário, é possível atribuir à dimensão pública das ruas um caráter humanamente criativo, um lugar vivo, como diria Lefebvre (1955, v. 2, p. 310): “lugar de passagem, de interferências, de circulação e de comunicação, a rua torna-se por uma inversão surpreendente o reflexo das coisas que ela condensa, tornando-se mais viva que as coisas”. As ruas podem criar obstáculos ao processo de reificação, à proporção que sejam ocupadas pelos movimentos populares e, assim, se tornem mais vivas que as coisas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABENDROTH, Wolfgang et al. *Conversando com Lukács*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *A dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- BRAVERMAN, Harry. *Trabalho e capital monopolista: a degradação do trabalho no século XX*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.
- CARLI, Ranieri. *Fenomenologia e questão social: limites de uma filosofia*. Campinas, SP: Papel Social, 2014.
- GOLDMANN, Lucien. *Recherches Dialectiques*. Paris: Gallimard, 1959.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Petrópolis: Vozes, 1997. 2 v.
- HOLZ, Hans Heinz. *De la obra de arte a la mercancía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1979.
- KOFLER, Leo. *Arte abstracto y literatura del absurdo*. Barcelona: Barral Editores, 1972.
- LEFEBVRE, Henri. *Critique de la vie quotidienne*. Paris: Arche Éditeur, 1955. 2 v.
- LUKÁCS, György. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- _____. *El asalto a la razón*. Barcelona; México, DF: Ediciones Grijalbo, 1972.
- _____. *Estética I: la peculiaridad de lo estético*. Barcelona; México, DF: Grijalbo, 1982. 4 v.
- _____. *El alma y las formas & Teoría de la novela*. México, DF: Grijalbo, 1985.
- _____. *Realismo crítico hoje*. Brasília: Thesarus, 1991.
- _____. *História e consciência de classe*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *Para uma ontologia do ser social II*. São Paulo: Boitempo, 2013.
- MANDEL, Ernest. *O capitalismo tardio*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- MARX, Karl. *Teorias da mais-valia: história crítica do pensamento econômico*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. v. 1.
- _____. *O capital: crítica da economia política*. São Paulo: Boitempo, 2013. v. 1.
- MERTON, Robert K. *Teoría y estructura sociales*. México, DF; Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1964.
- NETTO, José Paulo. Depois do modernismo: contribuição à análise sociológica da herança cultural na literatura brasileira contemporânea. In: COUTINHO, Carlos Nelson et al. *Realismo e antirrealismo na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974, p. 105-138.
- _____. *Capitalismo e reificação*. São Paulo: Livraria Editora de Ciências Humanas, 1981.
- SARAMAGO, José. *A caverna*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2000.

WEBER, Max. *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

O PROTOCOLO ESTÉTICO DA DISTOPIA PRESENTE SOBRE A VIOLÊNCIA

THE AESTHETIC PROTOCOL OF THE PRESENT DYSTOPIA ABOUT THE VIOLENCE

Ronaldo Rosas Reis*

RESUMO: O artigo examina criticamente o protocolo estético da distopia presente na qual a violência, aparentemente sem limite definido no tempo-espço de sua inserção social, se sobrepõe às demais formas de manifestação humana. Parte do pressuposto de que, nas últimas décadas, o significativo aumento das investidas pós-modernistas pela ampliação espacial do campo de disputa ideológica demandado pelas inúmeras frações e subfrações sociais surgidas, resultou no atual quadro distópico, cujo protocolo estético conjuga o exercício ilusório e ambíguo de uma liberdade individual com a real violência praticada por ativistas de grupos de interesses, lobistas de empresas e agentes do Estado.

Palavras-chave: protocolo; estética; distopia; presente.

ABSTRACT: This paper examine critically the aesthetic protocol of the present dystopia in which freedom and violence are mutually overlapping, seemingly without limits defined in time and space of his appearances. It assumes that, in recent decades, a significant increase in postmodernist invested by the spatial expansion of the ideological playing field demanded by the numerous fractions and arising social subfractions resulted in the dystopia whose aesthetic protocol combines the illusory and ambiguous exercise individual freedom with real violence by activists of interest groups, lobbyists companies and agents of Estate.

Keywords: protocol; aesthetic; dystopia; presente.

* Ronaldo Rosas Reis – Universidade Federal Fluminense, Niterói, Doutor em Comunicação e Cultura, Professor Titular da Faculdade de Educação. E-mail: ronaldorosas@id.uff.br.

“Nada é tão imóvel quanto os mortos”
(China Mieville. *A cidade e a cidade*, 2014)

Para além do reconhecimento do papel central exercido pelas frações e subfrações sociais¹ na significativa ampliação espacial do campo de disputa ideológica em torno de ideais libertários, parte o presente artigo do pressuposto de que o resultado dessas investidas pós-modernistas deve ser apreendido no contexto mesmo da distopia presente, cujo protocolo estético conjuga o exercício ilusório e ambíguo de uma liberdade individual com a real violência praticada por ativistas de grupos de interesses, lobistas de empresas e agentes do Estado. Ilusória e ambígua porque se trata de uma liberdade subliminarmente pautada pela associação entre o livre arbítrio e o mercado, sendo, portanto, controlada por conglomerados empresariais de amplo espectro². Ilusória e ambígua também porque, como posição política, o exercício dessa liberdade é uma contradição em termos, posto que sendo a esfera cultural o seu espaço de positivação social, tal exercício terá seus movimentos subordinados às exigências (formais, estilísticas etc.) determinadas pela indústria de bens culturais, em especial a exigência da permanente criação de “novidades”. Desnecessário se torna alongar o comentário sobre o que se esconde por trás da ideia de “novidade”, bastando mencionar que, dentre outros tantos estereótipos massificados pela indústria cultural, se trata de um reforço do processo de coisificação estética experimentada sobretudo pelos jovens nas suas vidas pessoais e no convívio social com outros jovens. Nesse sentido, conforme expus em alguns ensaios anteriores sobre o tema (REIS, 2005, 2010, 2012 e 2014), a espessura da casca alienante que cobre parte significativa da juventude aprisiona numa espécie de antitreino da liberdade mascarando a barbárie em que vivem³.

Parafraseando Marx (2002), o processo de transformação das circunstâncias que têm garantido *sentido político* a esse aprisionamento impõe ao educador, como parte da sua própria educação, combater a inconsequência das tendências pós-modernistas anticlassistas e anti-intelectualistas como forma de perfurar a espessura da casca de alienação, sendo esse o objetivo geral do presente artigo. Mais especificamente, o que buscamos aqui é apreender e examinar criticamente o contexto da distopia que ora experimentamos em termos globais, na qual a violência, aparentemente sem limite definido no tempo-espaço de sua inserção social, se sobrepõe às demais formas de manifestação humana, configurando o protocolo estético da irracionalidade.

O artigo está desenvolvido metodologicamente em três seções. Na primeira delas, busco periodizar o contexto político e cultural que engendra o pós-modernismo a partir da década de 1970. Objetivamente trato do conflito *totalidade x diversidade* e dos impulsos neo-obscurantistas pós-modernos. Na segunda seção, à luz da ontologia crítica marxiana, me detenho no exame crítico da recusa da luta de classes por parte das frações e subfrações pós-modernistas, e, por conseguinte, do deslocamento estratégico das lutas sociais para o campo das subjetividades. Busco ainda, no sentido daquele exame crítico, demonstrar como a opção

¹ Refiro-me, dentre outros, aos movimentos sociais que abraçaram as causas étnico-raciais, de gênero, LGBT, ambientais, de inclusão de necessidades especiais. Concordando com a crítica de Domenico Losurdo, tais movimentos no mais das vezes adotaram o imperativo categórico de combater a centralidade social da luta de classes, agindo no sentido de fragmentá-la ou, pior ainda, de exorcizá-la do horizonte do movimento dos trabalhadores. Ver LOSURDO (2015, p. 297-340).

² No dizer crítico de Beatriz Sarlo (2006, p. 9), trata-se de “[...] um exercício da autonomia dos sujeitos”.

³ Segundo Sarlo esse reforço da ideia de igualdade na liberdade é a parte central das ideologias juvenis bem pensantes, as quais desprezam as desigualdades reais a fim de armar uma cultura estratificada, porém igualmente magnetizada pelos eixos de identidade musical que se convertem em espaços para a identidade de experiências (Idem, 2006, p. 41).

estratégica pós-modernista pela subjetividade contribuiu decisivamente para o processo de estetização das relações sociais, e para o aumento da espessura alienante da consciência humana. Por fim, com base no excerto de um ensaio que publicamos não faz muito tempo (REIS, 2014), na última seção retomo um aspecto do protocolo estético da violência na atual conjuntura, i.e., a sua standardização e espetacularização (Debord, 2007) pelos conglomerados empresariais de comunicação.

Miragens

Em 1973, marco inaugural aproximado da reestruturação produtiva do Sistema Capital, a Inglaterra e o Chile foram os primeiros países a sentir os efeitos devastadores do impacto provocado pela política econômica neoliberal. Expandida pelo continente europeu e americano e, depois, globalmente, tal política cobrou um alto preço que está sendo pago ainda hoje pela classe trabalhadora. Sindicatos centenários foram quebrados, acordos trabalhistas foram rompidos unilateralmente, as demissões de trabalhadores se tornaram parte da nova estrutura produtiva e, portanto, periódicas. Nas duas décadas seguintes, tendo por inspiração o lema “governo não é a solução, mas o problema” (Reagan *apud* HOBBSAWM, 1994, p. 401), o papel do Estado foi profundamente reduzido, subtraindo da massa de necessitados a sua rede de proteção social. De fato, grande parte dos serviços públicos de saúde e a previdência social foi privatizada, e, especialmente no caso da educação, subordinaram-na à cadeia produtiva, a partir do que seus parâmetros curriculares foram ajustados ao modelo de empregabilidade adotado pelas agências multilaterais de financiamento e investimento⁴. No médio e longo prazo, disseminada *ad nauseam* pelo aparato ideológico neoliberal, o mercado tornar-se-ia o principal esteio da emergência e da consolidação das “novas formas de hegemonia cultural e política” que ficariam conhecidas como *pós-modernas* (HOLLANDA, 1990, p. 7).

Para Jameson (1996), contrariamente à atitude modernista, a pós-modernista é destituída de qualquer utopia, sendo, portanto, meramente formalista. Isto é, diante de questões como a essência ou a verdade, ela é preocupada apenas com a aparência das coisas. Dessa forma, subjaz fortemente no pós-modernismo a espacialização do tempo caracterizado pelo abandono da noção de história, prevalecendo uma visão fragmentária, efêmera e espetacular sobre o presente, sendo isso tudo presidido pela lógica da rentabilidade. Do ponto de vista estratégico, a recusa à totalidade da (nova) geração de “rebeldes sem causa” passaria a equivaler ao abandono da luta de classes por parte das frações e subfrações sociais militantes de lutas específicas⁵, e, nesse sentido, angariaria a simpatia de inúmeros intelectuais que há algum tempo se empenhavam na desconstrução da Razão Moderna. Não obstante a realidade que se apresentava nessa conjuntura extremamente complexa, a associação entre os inúmeros grupos militantes e o amplo leque de teorias desconstrutivistas da se tornou inevitável, e acabaria convergindo para uma agenda teórica comum de enfrentamento epistemológico e

⁴ A título de exemplo cabe mencionar que um dos acordos mais conhecidos teve como parâmetro orientador um documento preparado pela Comissão Internacional sobre Educação para o século XXI para a UNESCO. Publicado em 1996, o documento conhecido como “Relatório Delors”, escondia no seu título ambicioso, “Educação ao Longo de Toda a Vida”, a intenção política de se articular a educação ao mundo do trabalho e da produção do conhecimento numa sociedade subsumida pela competitividade e o mercado. Sobre esse assunto ver ALMEIDA, J. B. (2007)

⁵ Cf. nota 1.

moral ao que denominavam *metanarrativas*⁶. Do ponto de vista prático tal enfrentamento foi dimensionado, de um lado, pela recusa sistemática da luta de classes, por outro lado, em oposição à tradição ontológica e fenomenológica moderna, pela projeção de miragens libertárias a partir de esquemas rizomáticos.

Sem embargo, na França, intelectuais como Michel Foucault, Jacques Derrida e Jean-François Lyotard se empenharam em desconstruir a perspectiva ontológica do ser social e, adiante, denunciavam e combatiam aquilo que denominam de “discursos ideológicos totalizantes”, em especial aqueles oriundos da fenomenologia hegeliana e os da economia política marxiana. Outros, como Gilles Deleuze e Felix Guattari, recusariam radicalmente a ideia de *verdade* contida naquilo que chamavam de *metadiscursos* modernos, propondo em contrapartida caminhar para “mais perto do concreto, do presente, cooperando com as forças do acontecimento, decodificando e dando coerência aos detalhes da cotidianidade” (BARBOSA, 1985, p. xiii). De outra parte, Jürgen Habermas, na Alemanha, muito embora travasse uma dura batalha contra essa desconstrução francesa, a sua defesa de um modelo conciliatório no ambiente cultural pós-moderno, fundado numa teoria comunicativa, se mostraria, no médio e longo prazo, como uma espécie de contrarreferente idealista, reformista, nostálgico e paralisante. Na Inglaterra o multiculturalismo proposto pelo teórico jamaicano Stuart Hall configuraria a mais nova onda teórica, baseada principalmente na ideia de *diversidade*. Todas essas novas propostas – principalmente os conceitos multiculturalistas de Hall – conquistariam entusiasmados adeptos nos meios acadêmicos dos EUA e do Canadá, sobretudo entre os militantes da contracultura e, especialmente, entre os antiteóricos do movimento *camp* estadunidense⁷. Em menos de uma década, a problemática lançada por Hall seria apreendida naqueles países como uma promessa intelectual especialmente favorável às preocupações correntes quanto aos direitos civis das minorias raciais, das mulheres e dos homossexuais. Em fins da década de 1980, no Canadá e nos EUA, a preocupação com a diversidade cultural somada ao projeto de desconstrução da racionalidade moderna encabeçado pelos principais ideólogos do pós-estruturalismo francês, atendia plenamente aos anseios públicos da crescente e expressiva manifestação politicamente correta que tomava conta das universidades e da intelectualidade burguesa liberal dominante nos círculos artísticos e literários de grandes cidades como Nova Iorque, São Francisco, Boston, Montreal, Toronto e Quebec⁸. Constituído como campo de Estudos Culturais, as ideias de Hall seriam então assumidas quer como uma tendência teórico-crítica multiculturalista quer como uma orientação estratégica de base pós-gramsciana com vistas a intervir na prática educacional, sendo observado em ambos os casos o uso de uma metodologia ambígua – uma *bricolagem* – como imperativo de se combinar dialeticamente o pragmatismo e a autorreflexão como estratégia para “recuperar a cultura e a história da classe operária” (NELSON *et al*, op. cit., p. 15).

No Brasil, como de resto em toda a América do Sul, o quadro de violência e barbárie instaurado pelos regimes ditatoriais nas décadas de 1970 e 1980, reunia centenas, talvez milhares de relatos de intelectuais, acadêmicos e artistas presos, torturados e banidos do país

⁶ Cf. LYOTARD (1985).

⁷ A ideia de um movimento *camp* – que designa, literalmente, uma “atitude teatral”, “exótica”, “brega”, “ostensiva” – pode soar talvez demasiado, porém não de todo deslocado e muito menos incorreto. A referência a ele aqui se faz no sentido mesmo de um dos muitos sintomas da barbárie capitalista na condição pós-moderna.

⁸ Nos EUA e no Canadá o termo *liberal* designa uma posição política equidistante às posições “conservadora”, de direita, e radical, de “esquerda”, respectivamente.

por motivos políticos, sendo que aqueles que permaneceram nos seus respectivos países estavam impedidos pela censura de se manifestarem. Tal fator seria determinante para que o leque de ideias desconstrutivistas tivesse sido mantido por um bom tempo à margem do ideário da intelectualidade burguesa de esquerda em atividade na academia. Contudo, já na metade dos anos de 1980, em meio à timidez do processo de abrandamento das arbitrariedades e da violência política na região, e principalmente, com o início do retorno dos intelectuais e artistas exilados no exterior, o ambiente cultural na América do Sul travaria conhecimento com as ideias multiculturalistas e os novos posicionamentos filosóficos, ideológicos e políticos da Europa, bem como das tensões e embates gerados a partir delas.

Distopia

Em 1989, ainda dando os primeiros passos no processo de restauração republicana pós-ditaduras, o continente sul-americano se depararia com a queda do muro de Berlim – e suas consequências – como uma das questões centrais na disputa hegemônica em torno dos temas democráticos no interior do campo ideológico. No curso dos debates, para muitas tendências ideológicas pós-modernistas, à direita e à esquerda, tornou-se claro que a queda do muro tanto representava “a derrocada do socialismo real” como confirmava alguns vaticínios que há tempos indicavam a distopia como uma opção de caminho para a liberdade: o “fim da teoria” (PONTUAL, 1984), o “fim da palavra política” (OLIVA, 1988), o “fim da história” (FUKUYAMA, 1989) etc.⁹ A partir da década de 1990, o impacto dessa posição na vida acadêmica seria radicalizada com a utilização de um amplo repertório de argumentos defendendo a concepção de *diversidade* como chave para uma “abertura democrática autêntica”¹⁰. Em regra, como visto na seção anterior, o que essa posição negava era o que para elas se apresentava como um protocolo totalizante a impedir a plena realização do livre arbítrio; e, no sentido oposto, a posição pós-modernista afirmava a necessidade de se caminhar em meio à distopia presente, na qual a fruição do senso comum seria a base da ciência para a organização da vida social (SANTOS, 2005)¹¹. Segundo a linha de pensamento daí advinda, trata-se de uma perspectiva política estratégica que parte da afirmação das subjetividades para o enfrentamento de qualquer tipo de norma formal (linguística, epistemológica, estética, ética etc.), angariando no seu curso o compromisso contra-hegemônico em relação aos vários e sutis sistemas de dominação ainda hegemônicos.

Se a crença pós-modernista no poder das subjetividades como instrumento de emancipação constitui, obviamente, um tipo de visão intelectualmente legítima, todavia, o que essa crença desconsidera é o fato de a sua estratégia esconder um tipo de visão contraposta que anula completamente qualquer intenção política, e que, nessa medida, acaba devolvendo o conhecimento emergente das subjetividades para o terreno da norma formal – e, por

⁹ Tão distorcidas, deletérias e conformistas quanto medíocres, tais concepções militantes subsumiam o nomadismo (intelectual, estético etc.) como forma de combate à racionalidade moderna.

¹⁰ Se num primeiro momento tal radicalização ocorreu quase que exclusivamente *pela esquerda*, mais adiante ela receberia o reforço do pensamento neoconservador e reacionário.

¹¹ Para essa posição, a ciência do senso comum é uma poderosa ferramenta estratégica para se obter “multiplicidade e fluidez” do pensamento dentro da qual se entende o “espaço/tempo do conhecimento criado no cotidiano [...]” (ALVEZ e GARCIA, 1999, p. 13).

extensão, ao pensamento dominante – que buscavam desconstruir¹². Com efeito, ao examinarem a subordinação dialética da vida cultural ao modo de produção dominante, Marx e Engels (2002) chamam a atenção especificamente para o fato de que sendo a vida cultural baseada na propriedade particular dos meios de produção e circulação de mercadorias, ela refletirá essa determinante e que a autonomia conquistada pela vida cultural em relação a aquele modo dominante não seria capaz de dirimir o conflito existente entre interesses distintos de classes e tampouco capaz de modificar radicalmente a estrutura econômica. Assim, porquanto circunscrita à esfera intelectual, a contradição produzida pelo conflito de interesses é efêmera, sendo o seu tempo de duração limitado até a sua absorção pela estrutura social e, por fim, ser devolvida ao meio cultural como consciência reificada. Tal processo reificação da consciência decorre de um procedimento histórico-teleológico padrão utilizado pela classe dominante conhecido como “mudar para manter”. Tal procedimento é o que tem permitido à burguesia, a despeito da exigência de objetividade do seu modo de produção e controle da sociedade, exercer a sua hegemonia admitindo a inclusão de formas de manifestações culturais antagônicas ao seu próprio estatuto. Nessa medida, a subjetividade como estratégia política não deixa de ser determinada pela totalidade das relações sociais no modo de produção existente. Sendo assim, sua pretensão de autonomia ou bem manifesta um dualismo semelhante à negatividade programada das vanguardas culturais da modernidade – o que seria contraditório face ao desregramento pós-moderno –; ou bem manifesta um dualismo fundado no dogma religioso da redenção – o que pelo mesmo motivo anterior seria não menos contraditório –, ou bem manifesta um dualismo de qualquer tipo, pouco se importando com as semelhanças possíveis. Neste último caso, o que parece se apresentar é um *alívio denegatório*¹³, uma espécie de patologia mórbida na qual a recusa da razão dialética se manifesta como sintoma para obnubilarem a incapacidade revolucionária da perspectiva micro (das subjetividades e do cotidiano) para superar as assimetrias entre as classes sociais. Nesse sentido, ao denegarem a luta de classes procurando nos convencer de que todo o questionamento acerca da ideologia do poder está vinculado à questão cultural e aos temas a ela imediatamente subordinados, o fazem na ideia de um mundo no qual a fome, a miséria, o trabalho infantil etc., podem ser sublimados mediado pela “imaginação sociológica” (SANTOS, 2005), i.e., um nirvana sensitivo pós-moderno, distópico e obscurantista.

É verdade que a crítica esboçada da estratégia política contra-hegemônica das frações e subfrações sociais pós-modernistas apresenta um contorno teórico bastante árido para a compreensão direta da problemática que opõe tal estratégia à luta de classes. De outra parte, quando examinada a práxis pós-modernista na esfera cultural a crítica adquire contornos que a torna extraordinariamente referenciada, posto que as dimensões econômico-política, estético-ideológica e moral-educativa se sobrepõem de forma contínua.

Data do fim da Segunda Grande Guerra o início do processo de uma dilatação intensa da esfera cultural, quando as atividades cinematográficas, musicais e literárias, geradoras de produtos de consumo massivos, se tornaram alvos dos grandes conglomerados empresariais

¹² De acordo com Jameson (1996), tal fato ocorre pela existência de um dualismo subjacente a qualquer crença, no caso a crença no poder das subjetividades como instrumento de emancipação ou autonomia dos indivíduos, o que acaba reforçando o caráter alienante da “ciência do senso comum ou do conhecimento sem teoria.

¹³ Tal noção remete-se ao conceito de “alívio pós-moderno”, de Fredric Jameson (1994).

de entretenimento¹⁴. Já sob o paradigma estrutural avançado determinado pela reestruturação produtiva, constatou-se a organização sistêmica de três mudanças interdependentes e globais nas atividades culturais em geral, todas para fins de controle hegemônico do campo de disputa. Uma, de natureza econômica, pautada por uma “urgência desvairada da economia” pelo *novo* (JAMESON, 1996, p. 30), na qual a produção de cultura e as demandas da indústria e do mercado de bens culturais fundiam-se na exigência de um *aggiornamento* das suas atividades, daí resultando a expansão dos conglomerados de entretenimento globais controlados por *holdings* financeiras. A outra mudança, de natureza ideológica e estratégica, foi (e continua sendo) pautada por critérios estéticos normativos com a finalidade de manter o processo criativo sob dominação e controle dos gestores do sistema de arte. E a terceira mudança, de natureza teleológica, seria pautada por critérios pedagógicos normativos com a finalidade de mediar as tensões e conflitos resultantes de interesses das frações e subfrações sociais e/ou, sempre que necessário, responder à classe antagonista. A eficácia do caráter interdependente e global dessas mudanças pode ser apreendida quer na forma acelerada com que os conglomerados passaram a disponibilizar *novidades culturais* para o consumo massivo quer na rapidez com que metamorfoseiam o tópos estético dos seus produtos. Tal agilidade trouxe como consequência imediata um extraordinário acúmulo de bugigangas culturais e, mediatamente, a *estetização* da vida social, aspecto que nos parece central na configuração da distopia pós-modernista, marcada, como visto antes, pela visão fragmentária, efêmera e espetacular sobre o presente. Com efeito, considerando a agenda da dimensão estético-ideológica pós-moderna, Jameson (1996) diria que a competição travada em torno da produção do *novo*, na qual o trabalho artístico teve um protagonismo central, levaria o conjunto da sociedade, sobretudo a pequena-burguesia, a reificar-se contínua e extraordinariamente, impondo microscopicamente sobre o tecido social suas subjetividades estéticas. Em breves palavras, o consumo conspícuo de mercadorias embaladas pela *novidade* estetizou as relações sociais e, se tal situação confere ao mundo um rosto mais completamente humano do que jamais visto, restando “[...] muito pouco do que possa ser considerado irracional, no sentido mais antigo de incompreensível” (*Idem, idem*, p. 275), de outra parte é perceptível a renúncia da cultura à fruição estética *tout court*: i.e., ao valor de uso da arte e das demais relações com o mundo.

Ora, não são poucos os exemplos hodiernos da oferta do crédito fácil seduzindo a população trabalhadora mediante intensas campanhas publicitárias com apelos de mobilidade social. Nelas o lazer e o ócio são metamorfoseados em algo produtivo, transformando gestos simples, como cozinhar com e para a família e os amigos numa atividade prescrita disputada em receitas, livros, cursos etc. Exemplo disso tem sido a *gourmetização* gastronômica veiculada pela extensa cadeia de midiática, incluindo meios impressos, TV, rádio, cinema e, principalmente, a Internet com suas redes sociais, na qual drinks e refeições são elaborados não mais para serem simplesmente sentidos pelo paladar, mas, tão somente para comercializarem uma extraordinária quantidade de produtos, restaurantes e serviços de profissionais da cozinha¹⁵. Da mesma forma o que deveria ser o prazer de caminhar, de correr, de fazer esportes sem compromisso, se torna uma atividade carregada de significados

¹⁴ Além das atividades citadas no corpo do texto, tais conglomerados dominam ainda os setores de lazer, vestuário, cosméticos, esportes, comunicações (rádio, TV, jornais, portais na web)

¹⁵ A fúria *gourmetizadora* atual é parte do processo de *estetização* da vida social que ao longo de décadas tem provocado um extraordinário acúmulo de bugigangas culturais, conforme visto mais acima,

publicitários cujo alvo são os aspirantes a maratonistas, e, conforme escrevi em outra oportunidade,

[...] na esfera cultural propriamente falando as produções teatrais, o cinema, as artes plásticas, salvo as exceções de praxe, convergem para o mercado concorrendo com os subprodutos televisivos produzidos pela indústria cultural de massa. Em todas essas circunstâncias a dimensão criativa da atividade humana é simplesmente elidida ou travestida pelo consumo conspícuo de algo fadado à obsolescência. No sentido contrariamente dialético dessa sedução se encontram aqueles que praticarão o terrorismo privado e de estado contra a classe trabalhadora: banqueiros usurários, rentistas, empresários, agentes públicos no controle das economias do estado etc. (REIS, 2014, pp. 14-15).

Na última parte do Caderno I de os *Manuscritos econômico-filosóficos* (2004, p. 79-98)¹⁶, ao examinar a relação entre o trabalho e a propriedade privada à luz da ontologia, Karl Marx lança o seu olhar crítico sobre o *estranhamento* produzido pelo trabalho, identificando nas diferentes formas em que este fenômeno se manifesta na atividade humana, o aprisionamento do ser social às condições impostas pelo “sistema do *dinheiro*” (*Idem*, p. 80 – grifo do autor). Segundo Marx, nesse sistema, na medida em que o trabalho humano é efetivado¹⁷, ele concorre para a produção de mercadorias em geral, para a produção de si mesmo enquanto trabalho e para a produção do trabalhador como mercadoria. É no desenrolar desse processo dialético de efetivação do trabalho que o estranhamento se manifesta, seja privando duplamente o trabalhador do meio de vida seja o servilizando, o que resulta, enfim, na diminuição da sua capacidade de fruição social. Sem embargo, por ser uma criatura que trabalha, i. e., que age/pensa dialeticamente sobre a natureza, o homem desenvolveu singularmente a capacidade de comunicar e expressar os seus sentimentos, fazendo da linguagem a ferramenta por excelência dessa fruição com o mundo¹⁸. Todavia, quando enfraquecida da sua potencialidade comunicativa e expressiva, a linguagem perde a sua capacidade de fruição, significando isso que a criatividade humana perdeu espaço para os instintos primitivos, o que é um sinal de desumanização do homem, de proximidade e semelhança com as espécies das quais ele havia se distanciado e se libertado. Ora, se é certo que a percepção sensível é constitutiva da práxis, não menos verdadeira é a ideia de que a propriedade privada é, como nota Eagleton (1993), a expressão sensível da alienação do homem em relação ao seu próprio corpo. De fato, de um lado porque, sob esse regime, o que ele produz não lhe pertence, de outro lado porque o seu trabalho criador é apreendido como uma mercadoria qualquer, isto é, como os demais artefatos por ele produzido. Sob o regime da propriedade privada, o homem se encontra diante do paradoxo no qual a sua sensibilidade estética é reduzida ao instinto primitivo de atender às necessidades, dado que não reconhece mais o que criou nem tampouco a sua própria capacidade de criar. Por outro lado, a pretexto de confortar esse homem alienado, a ideologia dominante o estimula a acumular dinheiro para comprar as coisas que se encontram fora da sua capacidade de realização. Em outras

¹⁶ Escritos em 1844, em Paris, e publicados pela primeira vez em 1932, em Moscou, quase 50 anos após a morte do seu autor.

¹⁷ O trabalho efetivado é o trabalho objetivado, i.e., o trabalho fixado num objeto, tornado *coisa*.

¹⁸ A ideia de o homem produzir-se a si mesmo e a outro homem está contida no caráter social/universal da existência humana, definida, ontologicamente, pelo processo de mediação/fruição social

palavras, sob o regime da propriedade privada e da mercadoria, o homem tem os seus sentidos aviltados passando a consumir de forma mecânica tudo aquilo que antes era feito com prazer.

Se toda essa peroração teórica faz sentido, permito-me inferir que esse quadro limite de vulgarização da cultura talvez tenha sido o que levou Lukács a qualificar o estágio da arte no pós-modernismo como um *beco sem saída* (1967). Decorre daí a minha desconfiança de que ao renunciarem moralmente dos problemas do nosso tempo e cedido espaço para o hedonismo e ao cinismo anti-historicista, as frações e subfrações sociais pós-modernistas tenham levado o artista aprofundar o seu estado de alienação, acentuando a ideia de que o abandono da totalidade no limite significou o abandono do corpo próprio, passando a distopia presente a ser um território ocupado por *zumbis* (EAGLETON, 1993).

Violência

Decorre da renúncia moral pós-modernista aos problemas do nosso tempo, grande parte da acelerada estetização mercantilizada e fragmentária das relações sociais de produção da vida, fato que põe em relevo o caráter distópico do presente. Posto que se encontram se não impedidas pelo menos reduzidas as condições de desenvolvimento de formas sensíveis de fruição com o mundo, enfrentamos, *et por cause*, a terrível experiência de vivermos numa espécie de *zumbilândia*¹⁹. Portanto, ao pressuposto que deu origem ao presente artigo, no qual se aponta que as ações libertárias da posição política das frações e subfrações sociais pós-modernistas se encontra limitada (quando não controlada) pelos conglomerados empresariais, acrescento agora a ideia de que há tempos tais ações têm concorrido para o protocolo estético da distopia mediante a standardização e espetacularização da violência.

Analisando as condições concretas que concorreram para o desenvolvimento da existência humana até o advento da emergência da burguesia como classe dominante, Marx e Engels (2002) identificam a violência como a força motriz que, ao longo da história, destruiu civilizações e obrigou diferentes povos a formar novas estruturas sociais, incluindo a moderna sociedade de classes em que viviam. Embora tratem, é verdade, de uma forma específica de violência, i. e, a violência revolucionária, não deixam de aludir às diferentes formas com que a violência se manifesta na vida social, seja nas microrrelações de existência dos indivíduos seja nas macrorrelações envolvendo os estágios de desenvolvimento das forças produtivas. Quase ao final da seção em que examinam criticamente as “formas de propriedade naturais e civilizadas” (2002, pp. 78-86), Marx e Engels sintetizam as condições para a ocorrência da atividade individual livre em coincidência com a vida material. Para eles, tal estágio será alcançado mediante a violência revolucionária na qual os trabalhadores tendo “[subvertido] a força do modo de produção e de troca anterior, assim como a força da estrutura social anterior[...]”, e, ainda, tendo “[desenvolvido] o caráter universal do proletariado”, “[se despojarão] também de tudo o que resta da sua posição social anterior” (*Idem*, pp.83-84). Com essa síntese, Marx e Engels fazem avançar a ideia de que a condição de conquista da liberdade – vale dizer, a conquista do poder de exercitar atividades livres e auto criativas, formadoras e transformadoras – é a associação voluntária dos indivíduos na

¹⁹ Não por acaso nem por coincidência que alguns dos melhores escritores e roteiristas da atualidade há tempos tenham adotado o realismo fantástico nas suas obras literárias e cinematográficas, tais como *Androides sonham com ovelhas elétricas?* / *Blade Runner* (Phillip K. Dick/Ridley Scott, 1962/1982) e *A cidade e a cidade*, de China Mieville (2014).

comunidade real, através do que, tendo sob o seu controle as condições de existência, “os indivíduos nela participam como indivíduos” (*Idem*, p. 93).

Para a posição política pós-modernista a comunidade real parece inexistir. Ou seja, para essa posição política a comunidade na qual os indivíduos por associação voluntária se relacionam para produzir concretamente a vida, e na qual, têm sido historicamente explorados por uma classe hegemônica, não tem a menor importância para os seus objetivos. No sentido oposto a isso, para a posição política pós-modernista, tudo leva a crer que a comunidade que conta é aquela que cuida de interesses específicos, sendo elas, dentre outras, as de gênero, de raça/etnia, de LGBT, de ambientalistas, de portadores de necessidade especiais etc. Ora, segundo a lógica que se depreende dessa determinante, se a verdadeira exploração é aquela que recai sobre comunidades representativas de indivíduos fracionados e subfracionado, tem-se que cada uma delas abrigaria relações sociais concretas, ou seja, produtoras de vida. Supondo que isso não ocorre de fato, como essas frações e subfrações sociais de indivíduos da totalidade da classe explorada qualificam suas próprias *comunidades*? Imaginárias? Virtuais? Por suposto que não.

Todavia, no ambiente cultural pós-moderno, essas *comunidades* inominadas há muito são chamadas no linguajar vulgar e corrente da imprensa de “tribos”, fato que parece não incomodar a nenhuma delas. Tem-se aqui o que parece ser um contrassenso à lógica revolucionária, e, por extensão, à violência real. Consiste no entendimento de que ao negligenciarem os fatores e as condições determinantes que engendram historicamente o surgimento da propriedade privada, considerando especialmente a exploração do trabalho humano, as “tribos” acabam contribuindo decisivamente para a diluição do sentido revolucionário da violência. Contraposto a isso, reforçam a posição dominante no sentido da estetização da violência na vida social.

A associação voluntária de indivíduos fracionados e subfracionado em torno de interesses específicos não apenas fragiliza a luta comum da classe explorada, como também não garante que suas respectivas “tribos” tenham condições efetivas de oferecer resistência real contra o assédio moral da classe hegemônica. Tãmanha é essa limitação que impõe a cada “tribo” a necessidade de afirmar a sua forma de resistência social mediante o uso de máscaras estilísticas (ou alegorias) por parte dos seus membros, as quais imaginam funcionar como um avatar (ou no limite como um factótum) para a militância no ambiente cultural. Decorre daí o fato de o crescimento e o reconhecimento social das demandas ideológicas de cada “tribo” depender da intensificação da militância naquele ambiente, o que as leva igualmente a uma crescente necessidade de apelar para a estilização estética, tal como a publicidade comercial. É nesse ponto nodal que ocorre a sobreposição simétrica das “tribos” e dos interesses comerciais privados, no qual prevalece a lógica mercantilista dos conglomerados empresariais de entretenimento. Dessa maneira, a “tribalização” dessas comunidades surgem como rótulos em exposição no grande bazar de entretenimento que são os meios de comunicação e a Internet. Resumindo tudo, o objetivo desse tipo de agenciamento ideológico é manter sob controle o télos ético-estético. Sem embargo, sob o capitalismo, a autonomia adquirida pela vida cultural em relação à estrutura econômica decorre do conflito existente entre interesses de classes sociais distintas, levando muita gente a imaginar que, ao adquirir tal autonomia, a cultura seja capaz de modificar radicalmente a estrutura econômica. No entanto, a contradição produzida pelo conflito de interesses é efêmera, porquanto circunscrita à esfera intelectual. Assim, a duração da contradição leva apenas o tempo suficiente para que a

estrutura a absorva e a devolva à vida cultural como consciência reificada. A reificação da consciência corresponde, em linhas gerais, a algo como “mudar para que tudo seja mantido como está”²⁰. Sendo menos breve, tal processo de “mudança-manutenção” é o que permite à burguesia impor a sua hegemonia cultural numa sociedade dividida em classes, admitindo, inclusive, a existência de formas de manifestações culturais antagônicas ao seu próprio estatuto. É o que lhe permite, por exemplo, absorver determinadas manifestações estéticas contrárias à sua visão de mundo, devolvendo-as à circulação sob uma forma palatável à sua própria cultura, ou seja, como mercadoria.

A intenção de concluir esse artigo trazendo uma referência concreta do exame crítico do processo de estetização das lutas sociais realizado até aqui, segue a linha de uma preocupação crescente que trago com a quase onipresença dos conglomerados empresariais de entretenimento na vida social em geral, e na do Brasil em especial. Portanto, se o que foi dito até aqui estiver correto, fará todo sentido a atualização do que escrevi não faz muito tempo sobre o episódio das manifestações políticas em junho/julho de 2013²¹.

Tema permanente em qualquer noticiário, a violência detem um longo histórico na imprensa mundial, e compõe permanentemente as ementas das mais variadas disciplinas nas escolas técnicas de nível superior de formação de jornalistas. Nas redações fotógrafos e cinegrafistas são treinados e/ou desenvolvem técnicas próprias para o registro da violência, seja a guerra, a morte de um indivíduo, o estupro etc. Manipular o estreito fio da história que separa a verdade da tragédia ou do burlesco para reforçar o seu dualismo face à violência real, tem sido a tarefa rotineira de fotógrafos, cinegrafistas, repórteres e editores. Para esses profissionais, a violência é um objeto a ser explorado como negatividade na medida da ideologia geral da classe dominante, ou ressignificado numa positividade de acordo com os interesses comerciais estratégicos das empresas de comunicação.

Foi nesse sentido que, não por acaso nem por coincidência, a violência foi adotada estrategicamente como o tólos ético-estético do laboratório preparatório para a grande virada do modelo integrado de comunicação e entretenimento dos conglomerados empresariais de entretenimento²². Previa-se nessa virada a integração das antigas formas de veiculação/divulgação de notícias e entretenimento com as novas plataformas de comunicação ligadas à Internet e, nela, às redes sociais, e toda sorte de jogos, divertimentos e acessibilidade virtual à riqueza, celebridades etc. A cobertura da ocupação do *Complexo do Alemão* representou o marco de consolidação da busca há tempos empreendida pelos meios de comunicação com a finalidade de conferir à violência real uma *forma mercadoria*. Os eventos que se seguiram à violenta repressão policial contra a manifestação organizada pelo *Movimento Passe Livre* (MPL) dariam aos conglomerados empresariais a chave conclusiva do laboratório da virada, i.e., o *reflexo estético* da violência real (LUKÁCS, 1972). A partir da cobertura, plasmada como protagonista da notícia, a *mercadoria violência* ganhou os mesmos efeitos técnicos produzidos para o consumo de entretenimento, como o cinema, a novela, os jogos eletrônicos, se tornando uma pseudo realidade, uma imagem mediadora das relações entre as pessoas.

²⁰ Ver *O Leopardo*, de Luchino Visconti (1958), com base no romance homônimo do escritor italiano Giuseppe Tomasi Di Lampedusa.

²¹ REIS (2014) *Op. cit.* nota 1.

²² O modelo integrado de comunicação e entretenimento foi implantado no Brasil na década de 1950 pelo empresário Assis Chateaubriand. Posteriormente ele foi seguido e desenvolvido pelas famílias Marinho e Abravanel em seus próprios conglomerados.

Contados à centena de milhares e, em alguns casos, a mais de um milhão de pessoas, as manifestações que se seguiram à repressão chamariam a atenção da imprensa brasileira nem tanto pela obviedade do seu caráter informativo, mas, sobretudo, pela possibilidade aperfeiçoar a *forma mercadoria* da violência com base na recuperação do *protocolo da cordialidade*. Fazendo uso de toda a experiência acumulada na produção da *mercadoria violência*, desta feita os meios de comunicação segmentariam a informação geral sobre as manifestações dispondo positivamente, de um lado, a *ação pacífica da maioria dos manifestantes* e, de outro lado, a *inaudita violência dos vândalos mascarados*, os chamados *Black blocs*. Dessa forma, imagem, texto, infográfico e toda sorte de recurso cabível adquiriria um apuro estético extraordinário com a finalidade de formatar a pauta da notícia tematicamente a partir das oposições *amor x ódio, construção x destruição, cara limpa x mascarado, cordialidade x violência*. Nas coberturas destacavam o aspecto coreográfico das manifestações enfatizando, contudo, a destruição urbana e o seu custo *para toda a população*. Os grupos de jovens mascarados, em especial os *Black blocs*, foram tomados como protagonistas principais e deram mostras de gostar do apelo publicitário. Foram capas de revista, deram entrevistas, a intelligentsia domesticada se manifestou a favor e contra, todos, enfim, contribuindo para o *marketing* da violência na *forma mercadoria* e, por conseguinte, para a despolitização das manifestações.

Posso ter parecido presunçoso ou de boa vontade ingênuo ao chamar a atenção no início dessa atenção para a terrível experiência de vivermos numa espécie de *zumbilândia*. Como assistente compulsivo do lixo cultural que nos oferecem, descreio que esteja equivocado quanto a isso, sobretudo quando critico o fracionamento da luta social e a entrega alienada dos pós-modernistas à standardização e espetacularização das suas “tribos” aos conglomerados empresariais de comunicação, entretenimento e diversão. São essas redes definidoras e definidas por um padrão de qualidade de acabamento onde o aparato técnico é subsumido pelo estético numa dimensão puramente artística ou alegórica, que controlam o télos ético-estético protocolar da distopia presente. Com efeito, faz muito tempo que a literatura e o cinema produzem alegorias de um mundo assombrado por um *Grande Irmão* a todos controlando, perseguindo e punindo. De um modo geral essas distopias apresentam um desafio para indivíduos com sentimentos persecutórios cuja obsessão é a desconfiança do outro. Em tais descrições fantasmagóricas, o indivíduo descrente da coletividade busca dar um sentido à vida que não se lhe apresenta objetivamente, sendo a esperança o que irá movê-lo em face aos desafios que se lhe apresentam. Entretanto, porquanto aquela distopia tenha uma dimensão meramente artística, a esperança que seria supostamente a condição particular de mediação do indivíduo com o mundo, permanece nele mesmo confinado, por assim dizer esvaziada de conteúdo (LUKÁCS, 1967). Nesse sentido, ainda que nessas descrições sejam sugeridos indícios de sociabilidade capaz de revestir o indivíduo de uma carnadura real, o que trazem em verdade é algo próximo a uma cosmogonia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Jane Barros. *Educação ao longo de toda a vida*. Uma proposta de educação pós-moderna da Unesco. Niterói, RJ: Universidade Federal Fluminense, Dissertação (Mestrado em Educação), 2007.
- ALVES, Nilda; GARCIA, Regina Leite. *O sentido da escola*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

- BARBOSA, Wilmar do Vale. Tempos pós-modernos. In: LYOTARD, J. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- FUKUYAMA, Francis. *O fim da história*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- HOBBSBAWM, Eric. *A era dos extremos*. O breve século XX. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo*. A lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1996.
- LUKÁCS, György. *Estética*. Vol. 4. Barcelona: Grijalbo, 1967.
- MARX, Karl. Teses sobre Feuerbach. In MARX, K. e ENGELS, F. *A ideologia alemã*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- MIEVILLE, China. *A cidade e a cidade*. São Paulo: Boitempo, 2014.
- NELSON, Cary. Estudos culturais: uma introdução. In: SILVA, T. T. (Org.) *Alienígenas em sala de aula*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.
- O LEOPARDO. Direção: Luchino Visconti. Título original: *Il gattopardo*, Itália/França: Titanus, 1963
- OLIVA, Achille Bonito (Org.). *Transavanguardia internacional*. Milão, Giancarlo Politi, 1982.
- PONTUAL, Roberto. *Explode geração!* Rio de Janeiro: Avenir, 1984.
- REIS, Ronaldo Rosas. *Educação e estética*. Ensaios críticos sobre arte e formação humana no pós-modernismo. São Paulo: Cortez, 2005.
- _____. O abandono da totalidade e a distopia da diversidade. In *Revista Conhecimento & Diversidade*. Niterói, RJ: Institutos La Salle, 2010, nº 03, pp. 65-77.
- _____. O antirreino da liberdade. Pós-modernismo e má-fé. In RODRIGUES, J. S. *A universidade rumo à Nova-América: pós-modernismo, shopping center e ensino superior*. Niterói, RJ: EDUFF, 2012, pp. 149-179.
- _____. La violencia como mercancía. Los medios y la espectacularización de la barbarie en Brasil. In REIS, R. R et al (Coord.). *Tiempos violentos*. Barbarie y decadencia civilizatoria. Buenos Aires: Herramienta, 2014, pp. 261-296.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice*. O social e o político na pós-modernidade. São Paulo: Cortez, 2005.

“VOU-ME EMBORA PRA PASÁRGADA”: DEVANEIO E PROCESSO SOCIAL

“VOU-ME EMBORA PRA PASÁRGADA”: REVERIE AND SOCIAL PROCESS

Wilson José Flores Jr.*

RESUMO: Este artigo visa a analisar as ambivalências que estruturam os versos de “Vou-me embora pra Pasárgada”, forjados por realizações e derrotas, construção e ruína, euforia e melancolia. Além do aspecto subjetivo e das referências à memória pessoal, o poema sintetiza um profundo sentimento social, associado à vazia repetição e à falta de sentido da vida cotidiana num contexto de crescente mercantilização e, de modo a princípio insuspeito, a repercussões e atualizações do passado colonial em um momento do processo de modernização do país.

Palavras-chave: Manuel Bandeira; Pasárgada; evasão; lírica brasileira moderna; crítica dialética.

ABSTRACT: This article aims to analyze the ambivalences which structure the verses of “Vou-me embora pra Pasárgada”, ones that combine achievements and defeats, construction and ruin, euphoria and melancholy. Besides the subjective aspect and recollections, the poem synthesizes a profound social feeling, linked to the meaningless repetition of everyday acts in a mercantile world. Furthermore, and in an almost unsuspected way, the poem points to implications and reiterations of Brazil’s colonial past in a moment of its modernization.

Keywords: Manuel Bandeira; Pasárgada; escapism; modern Brazilian lyric poetry; dialectical criticism.

* Professor de Literatura Brasileira da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás. E-mail: wfloresjr@gmail.com

VOU-ME EMBORA PRA PASÁRGADA

Vou-me embora pra Pasárgada
Lá sou amigo do rei
Lá tenho a mulher que eu quero
Na cama que escolherei
5 Vou-me embora pra Pasárgada

Vou-me embora pra Pasárgada
Aqui eu não sou feliz
Lá a existência é uma aventura
De tal modo inconsequente
10 Que Joana a Louca de Espanha
Rainha e falsa demente
Vem a ser contraparente
Da nora que eu nunca tive

E como farei ginástica
15 Andarei de bicicleta
Montarei em burro brabo
Subirei no pau-de-sebo
Tomarei banhos de mar!
E quando estiver cansado
20 Deito na beira do rio
Mando chamar a mãe-d'água
Pra me contar as histórias
Que no tempo de eu menino
Rosa vinha me contar
25 Vou-me embora pra Pasárgada

Em Pasárgada tem tudo
É outra civilização
Tem um processo seguro
De impedir a concepção
30 Tem telefone automático
Tem alcalóide à vontade
Tem prostitutas bonitas
Para a gente namorar

E quando eu estiver mais triste
35 Mas triste de não ter jeito
Quando de noite me der
Vontade de me matar
– Lá sou amigo do rei –
Terei a mulher que eu quero

40 Na cama que escolherei
 Vou-me embora pra Pasárgada
 (BANDEIRA, 2009, p.118-119)

Na “Introdução” à *Estrela da vida inteira*, Antonio Candido e Gilda de Mello e Souza defendem que, na análise de um poema, os “elementos da psicologia individual” devem ser utilizados não como fatores imediatos de interpretação, mas apenas como “motivos da [...] personalidade literária, isto é, da voz que se institui nos poemas, neles traçando o contorno de um personagem” (CANDIDO; MELLO E SOUZA, In: BANDEIRA, 1993, p.7). Esse princípio geral é particularmente pertinente no caso de Bandeira, uma vez que, como se sabe, parte importante de seu lirismo é construído a partir de um longo e profundo diálogo com sua biografia.

No caso de “Vou-me embora pra Pasárgada”, é o poeta quem se apressa a vincular – sem mediação – o devaneio evasionista com o período em que a tuberculose acometeu-o. No mesmo ano em que *Libertinagem* foi publicado, em carta a Antônio de Alcântara Machado, datada de 21 de junho de 1930, o poeta afirma: “Sobre Pasárgada, uma observação interessante: que os desejos ali manifestados (montar a cavalo, andar de bicicleta, subir no pau de sebo, tomar banho de mar, ouvir as histórias de Rosa) são tudo sonhos de menino doente”. (BANDEIRA, 1958, p.1401).

Parte da crítica, como veremos, tomou essa associação como verdadeira em si mesma e quase não a problematizou, como, aliás, aconteceu com muitas afirmações de Bandeira, sobretudo aquelas que se encontram no *Itinerário de Pasárgada*. A passagem em que o poeta se refere ao poema em sua peculiar autobiografia é bastante conhecida:

“Vou-me embora pra Pasárgada” foi o poema de mais longa gestação em toda a minha obra. Vi pela primeira vez esse nome de Pasárgada quando tinha os meus dezesseis anos e foi num autor grego. [...] Esse nome de Pasárgada, que significa “campo dos persas” ou “tesouro dos persas”, suscitou na minha imaginação uma paisagem fabulosa, um país de delícias, como o de “*L’invitation au voyage*” de Baudelaire. Mais de vinte anos depois, quando eu morava só na minha casa da Rua do Curvelo, num momento de fundo desânimo, da mais aguda sensação de tudo o que eu não tinha feito na minha vida por motivo da doença, saltou-me de súbito do subconsciente esse grito estapafúrdio: “Vou-me embora pra Pasárgada!”. Senti na redondilha a primeira célula de um poema, e tentei realizá-lo, mas fracassei¹. Já nesse tempo eu não forçava a mão. Abandonei a idéia. Alguns anos depois em idênticas circunstâncias de desalento e tédio, me ocorreu o mesmo desabafo de evasão da “vida besta”. Desta vez o poema saiu sem esforço como se já estivesse pronto dentro de mim. Gosto desse poema porque vejo nele, em escorço, toda a minha vida; e também porque parece que nele soube transmitir a tantas outras pessoas a visão e promessa da minha adolescência - essa

¹ Na correspondência entre Bandeira e Mário de Andrade, encontramos uma referência que ajuda a situar esse momento. Em carta de 3 de setembro de 1927, Bandeira afirma: “Eu me sinto ainda muito à vontade no verso livre. Só me sinto à vontade no verso livre. Ando com uns projetos de redondilha para um poema aporrinhado cujo estribilho é ‘Vou-me embora pra Pasárgada’, mas não tomou jeito de sair até hoje. Pasárgada é uma antiga cidade persa, você naturalmente sabe. Claro que não é vontade de ir pra Pérsia. Pasárgada é a coisa estapafúrdia pra onde um aporrinhado sente gana de ir”. (ANDRADE; BANDEIRA, 2001, p.353).

Pasárgada onde podemos viver pelo sonho o que a vida madrasta não nos quis dar. Não sou arquiteto, como meu pai desejava, não fiz nenhuma casa, mas reconstruí e “não como forma imperfeita neste mundo de aparências”, uma cidade ilustre, que hoje não é mais a Pasárgada de Ciro, e sim a “minha” Pasárgada. (BANDEIRA, 1958, Vol. II, p.79-80)

Cabe registrar que a primeira edição do *Itinerário* é de 1954, 14 anos após a entrada de Bandeira na Academia Brasileira de Letras e à formação de um público razoavelmente estável e numeroso para lhe garantir editores para seus versos². Trata-se, portanto, de um momento de cristalização das linhas mestras a partir das quais sua obra seria lida nas décadas seguintes, e o *Itinerário* é fundamental nesse processo.

No trecho citado, cujo tom mescla relato, lamento e mistificação, Bandeira entende Pasárgada como uma metáfora do desejo de evasão, um “grito estapafúrdio” em que sentia desabafar da “vida besta”, uma das versões da “vida inteira que podia ter sido e que não foi”, bem como certa representação da poesia em si mesma, da capacidade imaginativa e criadora por meio da qual buscava construir – abstratamente – uma realidade outra, como uma espécie de desforra contra a impossibilidade de ter sido “outra coisa”. Daí, inclusive, certa repetição da ideia de que sua poesia valeria para ele, sobretudo, por ter chegado “ao apaziguamento das [suas] insatisfações e das [suas] revoltas pela descoberta de ter dado à angústia de muitos uma palavra fraterna” (como afirma no último parágrafo do *Itinerário*). Ao proceder assim, Bandeira joga fora da história e das tensões sociais o sofrimento subjetivo: a vida é abstratamente “madrasta” e o “sonho” é o que resta para nos consolar desse fato.

De todo modo, a ideia de Pasárgada ser uma espécie de escorço, de miniaturização ou condensação de sentimentos profundamente pessoais que estão na base de certa expressão bastante conhecida da personalidade literária de Bandeira é realmente muito forte e, como procuraremos discutir, abre a possibilidade de analisar o sentimento ambivalente que enforma esses versos, forjados por realizações e derrotas, construção e ruína, euforia e melancolia.

Além disso, o poema condensa não apenas um sentimento pessoal, mas também social ligado, a um só tempo, à vazia repetição e à falta de sentido da *vida cotidiana* num mundo em processo de mercantilização, bem como a certo sentimento de não-pertencimento e não-identificação com o Brasil, bastante comum entre nós. Há ainda, de modo a princípio insuspeito, importantes associações com o passado colonial em suas repercussões e reatualizações em um dos sucessivos momentos de modernização do país.

O poema também é carregado de tensões. Parte da crítica apontou consistentemente para essa dimensão do texto, ainda que não seja essa a leitura que dele fez o próprio poeta, nem tenha sido esse o caminho tomado pelas interpretações mais comuns do poema que vários críticos consideram “o maior poema bandeiriano”.

Fato é que há no poema um encanto aparentemente inesgotável e quase irresistível. É a raiz desse encanto, ao menos em parte, remonta a um imaginário que foi insistentemente repostado nos diferentes momentos de modernização do país e que chega até hoje com uma força, a um só tempo, sedutora e incômoda.

² É bastante conhecido e largamente citado o trecho do *Itinerário de Pasárgada* em que Bandeira afirma: “em 1936, aos cinqüent'anos de idade pois, não tinha eu ainda público que me proporcionasse editor para os meus versos” (BANDEIRA, 1958, Vol. II, p.85). Mas isso mudou após sua entrada na ABL.

Interpretações e pontos de vista

Como afirmamos acima, boa parte da crítica seguiu as sugestões feitas por Bandeira. É o caso dos comentários de Ribeiro Couto (2004, p.5-33), de Francisco de Assis Barbosa (1988, pp.13-80), de Giovanni Pontiero (1986), entre outros, bem como de toda a imensa quantidade de textos “didáticos” (escolares ou não). Conta-se também nessa tendência, a interpretação feita por Adolfo Casais Monteiro (1958). O crítico considera “Vou-me embora pra Pasárgada” como o poema “sintético de toda a riqueza da poesia de Bandeira em *Libertinagem*” (MONTEIRO, 1958, p.41). Nele unem-se “a mais doida fantasia” e “uma perfeita adesão ao cotidiano”. Isso porque, declara o crítico, “o cotidiano, para o poeta tísico, está mais longe do que o mais irrealizável sonho para o homem normal”. Daí “o ir-se embora pra Pasárgada” significar, em sua interpretação, “ingressar na vida comum, abandonar-se, ser livre” (MONTEIRO, 1958, p.42).

Entende-se o fato para o qual Casais Monteiro chama a atenção, mas a avaliação é excessiva. Por certo a tuberculose impôs restrições e sofrimentos enormes, no entanto, é excessivo afirmar que o cotidiano estaria para o tísico “mais longe que o mais irrealizável sonho”! Por mais que o sofrimento justifique o desejo “estapafúrdio” de se livrar de tudo e viver sem todos os cuidados impostos pela doença, tomar ao pé da letra a redução do “sonho” ao cotidiano comum seria de um conformismo – revestido de humanismo compreensivo – evidente. O crítico, nesse ponto, parece levar ao limite algo que o poema mobiliza, embora não chegue a asseverar.

Mas, nem todos interpretaram o poema nessa mesma direção. Mário de Andrade, por exemplo, defende um ponto de vista diferente. No conhecidíssimo “A poesia em 1930”, o autor de *Macunaíma* argumenta que, com “Vou-me embora pra Pasárgada”, Bandeira “deu afinal a obra-prima poética dum estado de espírito comum nos poetas brasileiros de hoje” (ANDRADE, 1978, p.30). Para Mário, “o início desse título-refrão que percorre a poesia, é duma unanimidade brasileira muito grande”, vinculado ao exílio nos poetas românticos, às barcas que “partem e não voltam mais” dos parnasianos, às poesias de viagem e à “declinação clara do desejo de partir” nos modernos. Afirmar ainda que a expressão “vou-me embora” seria uma “obsessão da quadra popular nacional”, herdada de Portugal, mas com uma modificação essencial: enquanto lá “a noção de partir é muito mais saudosista”, aqui ela tende a ser “mais egoísta e desamorosa”, “convertida no sentimento de abandonar aquilo em que se está” (ANDRADE, 1978, p.31). Enquanto a partida da terra natal, redundante em Portugal em certo sentimento de perda, expresso como saudosismo, aqui, diferentemente, “ir embora” é uma aspiração individual, expressão de um “não me-amolismo meio gozado” (ANDRADE, 1978, p.32). Assim, argumenta Mário de Andrade,

se servindo pois dessa constância nacional, Manuel Bandeira fez ela coincidir com um estado-de-espírito bem dos nossos poetas contemporâneos³, incontestavelmente menos filosofantes que os das duas gerações espirituais anteriores [...], porém mais em contato com a vida cotidiana e mais desejosos de resolvê-la numa prática de felicidade. Incapazes de achar a solução, surgiu neles

³ Cita a si mesmo nas “Danças”, Augusto Meyer em “Poemas de Bilú”, além de Sérgio Milliet, Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes em cuja obra esse estado-de-espírito teria se transformado em “constante psicológica, já independente da consciência” (ANDRADE, 1978, p.32).

essa vontade amarga de dar de ombros, de não se amolar, de *partir* pra uma farra de libertações morais e físicas de toda espécie. (ANDRADE, 1978, p.31)

Já em “Trajetória de uma poesia” (de 1958), Sérgio Buarque de Holanda apresenta outra visão e discorda frontalmente da associação feita por Mário de Andrade entre “Vou-me embora pra Pasárgada” e o renitente “vou-me emborismo popular e nacional”. Para Sérgio Buarque, em Bandeira, a evasão vincula-se, sobretudo, “à sua maneira peculiar de exprimir-se”, valendo “antes por um ato de conquista e de superação, do que propriamente de abdicação diante da vida” (HOLANDA, 1978, p.37), numa espécie de “evasão para o mundo”. Por isso, considera que esse sentido “profundamente pessoal” impediria a vinculação do poema a “uma atitude suscetível de tão extraordinária generalização”, como teria feito Mário de Andrade. Sérgio Buarque, então, argumenta que seria mais adequado buscar paralelos na “literatura culta” e sugere, como referência, o poema “*Sailing to Byzantium*”, de William B. Yeats. Mas, mesmo nesse caso, adverte, haveria uma diferença essencial:

[No poema de Yeats,] Bizâncio é sagrado asilo, ‘artifício de eternidade’, inacessível aos tumultos vãos da humanidade mortal. Pasárgada é, ao contrário, a própria vida cotidiana e corrente idealizada de longe; a vida vista de dentro de uma prisão ou de um convento. (HOLANDA, 1978, p.37)

A percepção é certa e cheia de consequências para a análise do poema. O crítico conclui, então, com outra síntese:

O mundo visível, em sua precariedade e impureza, guarda todo o antigo prestígio, e na tensão com a vida íntima e pessoal do poeta, é esta, em realidade, que parece reduzir-se quase ao silêncio. (HOLANDA, 1978, p.38)

Juntos, os pontos de vista de Mário de Andrade e de Sérgio Buarque de Holanda abrem um campo vasto de reflexão sobre “Vou-me embora pra Pasárgada”. O sentimento de desterro reconhecido por Mário talvez não estivesse no horizonte imediato de Manuel Bandeira, mas fazia parte do substrato cultural de que o poeta de *Libertinagem* participava. Além disso, é bastante plausível imaginar que muitos leitores tenham encontrado no poema uma versão polida e aceitável para o “segredo horror à nossa realidade”⁴. Já a leitura de Sérgio Buarque abre caminho para o reconhecimento, no poema, das tensões em que se conformam imagens nem sempre cândidas.

Outra reflexão instigante é a de Lêdo Ivo. Logo no início de seu “Passaporte para Pasárgada” (IVO, 1978, p.93-98), Ivo afirma que “Vou-me embora pra Pasárgada” “difere dos poemas de evasão e de construção de um país imaginário” (cita, como referência “*L’invitation au voyage*”, de Baudelaire, e “*Prose pour des esseintes*”, de Mallarmé). Isso porque, no poema de Bandeira, “o poeta quer menos um país de evasão, uma fabulosa paisagem oriental onde usufruísse de uma vida paradisíaca, que adaptar o mundo nativo, reformá-lo

⁴ Cf. No capítulo VI, “Novos tempos”, de *Raízes do Brasil*, ao analisar “como se pode explicar o bom êxito dos positivistas” nestas paragens, Sérgio Buarque questiona: “Não existiria, à base dessa confiança no poder milagroso das ideias, um segredo horror à nossa realidade?” (HOLANDA, 1984, p.118).

para a expansão total de sua personalidade” (IVO, 1978, p.93). Ao que esclarece pouco adiante: “o reino imaginário apregoado por Bandeira” não conduziria a “uma redenção, e sim a uma maior participação na vida”, participação cuja natureza é especificada por Ivo em seguida: “O poeta devolve-se [...] a um de seus territórios mentais favoritos: o mundo infantil, com todas as suas forças mágicas, seu conjunto de operações não vedadas, e seu *poder de superação do real rotineiro*” (IVO, 1978, p.95; grifo meu). Há aqui, sem dúvida, uma percepção fundamental a que voltaremos adiante.

Daí, inclusive, o poema de Bandeira, na visão de Lêdo Ivo, ser uma espécie de “plágio da vida”, uma “recriação da realidade”, que, associada ao universo infantil, parece ser o principal motivo para outra diferença importante entre “Vou-me embora pra Pasárgada” e os poemas de evasão: enquanto nestes a “vida do espírito” tende a encontrar “condições edênicas de funcionamento”, naquele, “não há a menor referência aos prazeres do intelecto” (IVO, 1978, p.96).

Lêdo Ivo sustenta ainda que “a alusão ao suicídio, como se este fosse um desejo contumaz, revela ostensivamente que o poeta levaria para Pasárgada o drama de sua solidão”, de forma que “a cidade imaginária não teria o mérito de despojá-lo de suas inquietações particulares”. Além disso,

[...] todo o poema se desenvolve num clima de participação que não chega a consumir-se. O poeta diz que vai mas não vai – e anuncia Pasárgada como se já tivesse vivido lá, enumerando-lhe as excelências diversas num plano de veemente familiaridade. (IVO, 1978, p.97)

Em outro texto (IVO, 1955), referindo-se ao que considera ser a “particular concepção de existência” de Bandeira, “a de que a vida não vale a pena e a dor de ser vivida” (como diz o verso final do “Soneto inglês no.2”), Lêdo Ivo afirma:

Sem dúvida, Pasárgada é menos matinal do que se imagina, e em seu chão existem abismos e sombras que denunciam um drama em que há muitos decênios se debate o poeta. (IVO, 1955, p.57)

Mas isso, acrescento, em chave histórica específica.

Construção

“Vou-me embora pra Pasárgada” é composto, predominantemente, por redondilhas maiores, a mais espontânea e popular das métricas em língua portuguesa. O ritmo, como notou Casais Monteiro, é “apressado e ofegante, dinâmico e violento”, o que confere aos versos “o sabor das grandes libertações” (MONTEIRO, 1958, p.42). De fato, o poema todo é marcado por certa euforia, entre imaginativa e debochada, muito expressiva de um desabafo vigoroso em um momento de intenso aporrinhamento. Aliás, antes de publicar o poema, Bandeira considerou a hipótese de intitular-lo “Vou-me embora pra Pasárgada ou Rondó do aporrinhado” (LOPEZ, 1987, p.151; ANDRADE; BANDEIRA, 2001, p.352).

A esse respeito cabem algumas considerações. Bandeira escreveu alguns rondós, o mais conhecido deles é o “Rondó dos cavalinhos”, de *Estrela da manhã*. Em uma conhecida

análise desse poema, Antonio Candido considera “interessante não apenas que um poema moderno se chame rondó, mas que esteja na verdade mais próximo de um rondel”. Ambas, como indica o crítico, são formas fixas medievais de origem francesa (CANDIDO, 2002, p.69). Ao longo do século XIX, o rondó e o rondel foram recuperados por românticos, parnasianos e simbolistas. Mallarmé os apreciava. Théodore de Banville escreveu muitos deles.

“Vou-me embora pra Pasárgada”, assim como “Rondó dos cavalinhos”, também se aproxima mais da forma do rondel, mas trabalhada com flexibilidade ainda maior. Entre os elementos do rondel presentes no poema de *Libertinagem*, contam-se: o estribilho, a redondilha, a ausência de esquema fixo de rimas (uma das variações da forma) e, principalmente, certa construção em anel, em que o final retoma e reafirma o início com a repetição do mesmo verso, que é também o estribilho.

No que se refere aos feitos celebrados em “Vou-me embora pra Pasárgada”, note-se que, embora a maioria dos comentadores tenha enfatizado o “ingresso na vida comum” ou a “perfeita adesão ao cotidiano” (para usar expressões de Casais Monteiro) como predominantes no poema de evasão de Bandeira, alterando-se a perspectiva, é possível afirmar que as ações expressas nos versos operam na contramão do cotidiano enquanto categoria histórica ligada à rotina alienada, representando o avesso do que a *cotidianidade* impõe em sua gana reprodutiva. A respeito do cotidiano enquanto categoria histórico-sociológica, José de Souza Martins argumenta que a “vida cotidiana se instaura quando as pessoas são levadas a agir, a repetir gestos e atos numa rotina de procedimentos que não lhes pertence nem está sob seu domínio”, quando as ações e as relações sociais

já não se relacionam com a necessidade e a possibilidade de compreendê-las e explicá-las, ainda que por meios místicos ou religiosos. [...] O vivido torna-se o vivido sem sentido, alienado. Ou, melhor, seu sentido se restringe às conexões visíveis dos diferentes momentos do que se faz. [...] Estamos aparentemente condenados ao tempo trágico do *atual* e do imediato, ao tempo da falta de imaginação e da falta de esperança. (MARTINS, 1996, p.35-36).

No poema de Bandeira, em oposição à infelicidade e à desesperança “daqui”, “lá” reina a inconsequência e a imprevisibilidade. Assim, mais do que ações corriqueiras, o que se verifica são atitudes que negam a ordem, a regulação, a falta de sentido e a lógica instrumental tão características da vida cotidiana mercantilizada. No poema, estamos diante de expressões da fantasia de viver inconsequentemente e, ao mesmo tempo (e isso é fundamental), sem riscos ou arrependimentos. A sociedade brasileira em vias de mercantilizar-se surge, assim, desbotada, as promessas modernizantes desqualificadas, sendo que algumas delas são projetadas em Pasárgada, marcando certa oposição entre o que aqui se promete e não chega a ser (ou chega a ser de modo diverso ao que a promessa fazia acreditar) e a liberdade sem restrições de lá.

Outro aspecto relevante é o vínculo profundo entre o que é desejado no poema e certas dimensões da brincadeira infantil, o que, por si só, opera como complemento à rejeição ao “real rotineiro” (como apontou Lêdo Ivo) a que acabamos de aludir. A estrutura do poema e as fantasias remontam às brincadeiras da infância, momento privilegiado da história de Bandeira (tal como ele a reconstrói), quando morava na Rua do União. Nesse sentido, o “lá

sou amigo do rei" é bem próprio do universo das brincadeiras simbólicas, nas quais o não-realizável é encenado. A infância surge ativa como representação do que é espontaneidade e vida, enquanto o presente surge como aborrecimento, perda e frustração.

No entanto, subjacente ao poema e a essas dimensões afirmativas, vibram tensões não resolvidas, conflitos íntimos não superados, crises que não foram sublimadas:

E quando eu estiver mais triste
 Mas triste de não ter jeito
 Quando de noite me der
 Vontade de me matar
 – Lá sou amigo do rei –
 Terei a mulher que eu quero
 Na cama que escolherei
 Vou-me embora pra Pasárgada.

Mais do que solução, Pasárgada seria outro “alcaloide”. Quando algo frustrá-lo terrivelmente, ele poderá, pelo menos em fantasia, recorrer a Pasárgada, atitude que opera como compensação imaginária a uma realidade frustrante. Não há qualquer ação, por menor que seja, que vise a confrontar e questionar o mundo. A atitude é de abdicação, de forma que Pasárgada como que se reduz a uma fantasia em que o sujeito pode se agarrar para enfrentar os revezes da vida “madrasta”. Trata-se do sujeito ensimesmado tentando construir uma espécie de “rota de fuga” um tanto “estapafúrdia” para a aridez do reconhecimento da vida como traição e da frustração como a condição perene do sujeito⁵.

Mas esse não é o único indício de que Pasárgada é “menos matinal do que se imagina”. Há outros ainda mais decisivos e completamente ausentes das apreciações críticas do poema. O mandonismo (“Mando chamar a mãe-d’água”), a arbitrariedade pressuposta (“Lá sou amigo do rei / Lá tenho a mulher que eu quero / Na cama que escolherei”) e a objetificação do outro (as “prostitutas bonitas para a gente namorar” e “a mulher que eu quero”) apontam para uma reverberação de certa mentalidade escravista. Nesse sentido, o “amigo do rei” (ao lado de seu sentido de brincadeira simbólica infantil) pode ser pensado como uma versão daquele que, protegido pelo patriarca, podia praticamente tudo, confiante no poder de seu padrinho. Por certo, no poema, há desabafo, há brincadeira infantil, há enfado contra a “vida besta”, mas há também um sentimento de fundo que remete a certo saudosismo (polido, por certo) da escravidão. E mais: nas fantasias (comuns até hoje) ligadas a certa aspiração de reconhecimento, de estabilidade, de tranquilidade (desde que sempre bem servida por um número razoável de empregados) repercute a idealização de um tempo em que o mundo funcionava – quase sempre bem azeitado – de acordo com os interesses e desejos do senhor. É isso o que, em parte, Pasárgada parece prometer e a que deve parte de seu encanto: um mundo a serviço do sujeito, onde ele nunca é contestado, seu desejo é lei e o outro existe como extensão de quem tem poder. Talvez o exemplo mais claro disso seja o tratamento dispensado às figuras femininas do poema. Observe-se que as mulheres surgem como projeções do desejo do sujeito lírico: não o acompanham, não compartilham a vida com ele⁶,

⁵ Cf. MERQUIOR, 1990, p.286. Referindo-se a “Vou-me embora pra Pasárgada”, Merquior afirma: “De fato é preciso ler o poema na perspectiva do *leitmotiv* bandeiriano – também inscrito em *Libertinagem* – da perene frustração”.

⁶ Esta é outra diferença fundamental entre “Vou-me embora pra Pasárgada” e “*L’invitation au voyage*”, poema em que a companheira é a própria razão de ser do mundo sonhado que, por isso mesmo, desdobra-se para agradá-la: *Mon enfant, ma*

antes o serviriam, objetos de que o sujeito poderia lançar mão conforme desejasse. Pasárgada, nesse sentido, é profundamente solitária⁷: é um mundo de brincadeira em que o poeta brinca sozinho, enquanto fantasia o outro que existiria apenas para satisfazê-lo.

Assim, em “Vou-me embora pra Pasárgada”, temos um sujeito solitário, um tanto enclausurado, que se embala no acalanto de brincadeiras infantis ao mesmo tempo em que fantasia um estado de liberdade cujo modelo é o do senhor solidamente garantido em suas prerrogativas e para quem o mundo é uma projeção de si. Ao fantasiar desse modo, Bandeira expressa valores e aspirações de fundo ancorados numa realidade social pautada pela escravidão. Não é o consumidor ou o dândi o modelo aqui, mas um senhor que se situa acima das mazelas da vida prática e do trabalho duro. É fantasia por certo. Bandeira nada tinha com a condição concreta de um rico proprietário (o que de fato ele nunca foi), porém a escravidão é uma experiência que cinde a sociedade brasileira e nossa parca consciência social até hoje. Além disso, Bandeira flertava, ocasionalmente, com certas motivações passadistas (para usar um termo recorrente entre os modernistas e que Bandeira também empregava bastante), um tanto indeciso entre tratar o mundo dos engenhos como algo que pouco lhe dizia respeito porque, de fato, não o conheceu (como afirma diretamente na crônica “Impressões de um cristão-novo do regionalismo”, publicada originalmente em *A Província*, em 9 de dezembro de 1928, e depois reunida em *Crônicas da Província do Brasil*) e certo saudosismo desfocado e contraditório que, ocasionalmente, o fazia fantasiar “uma burra saudade dos engenhos, onde aspirou aquele cheiro das tachas de açúcar, das quais disse Nabuco, e com razão, que nos embriaga para toda a vida”⁸

Essas oscilações ligam-se a ambivalências ao mesmo tempo pessoais e históricas. Bandeira vinha de uma família que possuía vínculos com os engenhos de Pernambuco e que fora, por isso, diretamente afetada pelo esfacelamento do modo de vida patriarcal e pelo rebaixamento dessa experiência frente à modernização do país, o que conduziu parte dos destronados a cultivar um sentimento ambivalente de desprezo e admiração pelo progresso. Por outro lado, seu pai e seus tios (irmãos de seu pai) eram todos profissionais liberais. O pai, engenheiro, trabalhou ativamente em estradas de ferro (foi engenheiro da Sorocabana) e na modernização de portos pelo país.

Bandeira herda certo despojamento da tradição, uma atitude mais livre em relação à religião e mesmo o gosto pela polêmica. A respeito da tradição familiar, considere-se “Manuel Bandeira”, um dos jogos onomásticos que compõem *Mafuá do malungo* (1948):

soeur,/ Songe à la douceur/ D'aller là-bas vivre ensemble! Aimer à loisir/ Aimer et mourir/ Au pays qui te ressemble! [...] Vois sur ces canaux/ Dormir ces vaisseaux/ Dont l'humeur est vagabonde!/ C'est pour assouvir/ Ton moindre désir/ Qu'ils viennent du bout du monde. Em tradução de Guilherme de Almeida: “Minha filha e irmã/ Pensa na manhã/ Em que iremos longe, em viagem,/ Amar a valer,/ Amar e morrer/ No país que é a tua imagem! [...] Pelos canais, vê/ Esses barcos que/ Têm um humor vagabundo;/ É para poder/ Te satisfazer/ Que eles vêm do fim do mundo” (ALMEIDA, 2010, P.66-69).

⁷ Aliás, é assim que Cícero Dias ilustra o poeta em Pasárgada, em 1930, em conhecido desenho a nanquim que estampa a capa de algumas edições do *Itinerário de Pasárgada*.

⁸ O trecho é de uma carta a Carlos Drummond de Andrade, datada de 21 de outubro de 1924 (BANDEIRA, 1958, p.1386). Curiosamente, na crônica referida anteriormente, Bandeira cita o mesmo trecho de Nabuco, mas conferindo a ele um sentido contrário ao que se encontra na carta a Drummond: “O Regionalista aprendiz [refere-se a si mesmo] vivia muito envergonhado de só conhecer de livros o sabor regional da vida de engenho. Não sabia como era um banguê. Em menino esteve em Muribara. Mas naquele tempo não era ainda regionalista. Da casa de engenho só lhe ficou como lembrança uma mancha escura de almanjarra, a que estava ligada a recordação sinistra de um primo esfacelado na moenda. [...] Queria sentir de verdade o famoso cheiro das tachadas que respirado na infância, dizia Nabuco, embriagava para o resto da vida. E perguntava a si mesmo se seria ainda possível embriagar-se agora”. (BANDEIRA, 2006, p.189). De todo modo, note-se que esse trecho é, em si mesmo, ambivalente, uma vez que sua tônica repousa num suposto desejo que surge como pergunta: seria possível embriagar-se ainda agora com a herança regionalista?

Manuel Bandeira
(Sousa Bandeira.
O nome inteiro
Tinha Carneiro.)
Eu me interrogo:
– Manuel Bandeira,
Quanta besteira!
Olha uma cousa:
Por que não ousa
Assinar logo
Manuel de Sousa?
(BANDEIRA, 2009, p.284)

Já em “Recife”, de *Estrela da tarde*, datado de 20 de março de 1963, temos:

Há tempo que não te vejo!
Não foi por querer, não pude,
Nesse ponto a vida me foi madrastra,
Recife.

Mas não houve dia em que te não sentisse dentro de mim:
Nos ossos, nos olhos, nos ouvidos, no sangue, na carne,
Recife.

Não como és hoje,
Mas como eras na minha infância,
Quando as crianças brincavam no meio da rua
(Não havia ainda automóveis)
E os adultos conversavam de cadeira nas calçadas
(Continuavas província,
Recife).

Eras um Recife sem arranha-céus, sem comunistas,
Sem Arrais, e com arroz,
Muito arroz,
De água e sal,
Recife.

Um Recife ainda do tempo em que meu avô materno
Alforriava espontaneamente
A moça preta Tomásia, sua escrava,
Que depois foi nossa cozinheira
Até morrer,
Recife.

Ainda existirá a velha casa senhorial do Monteiro?
 Meu sonho era acabar morando e morrendo
 Na velha casa do Monteiro.
 Já que não pode ser,
 Quero, na hora da morte, estar lúcido
 Para te mandar a ti o meu último pensamento,
 Recife.

Ah Recife, Recife, *non possidebis ossa mea!*
 Nem os ossos nem o busto.
 Que me adianta um busto depois de eu morto?
 Depois de morto não me interessará senão, se possível,
 Um cantinho no céu,

“Se não o sonharam”, como disse o meu querido João de Deus, Recife.
 (BANDEIRA, 2009, p.239-240)

Os dois poemas apontam para o fato de que a oscilação entre desqualificar e valorizar a herança patriarcal não está restrita a um momento da produção de Bandeira, mas reponta em instantes variados até o fim. Sendo assim, a discussão que aqui se faz de “Vou-me embora pra Pasárgada” pode ser estendida para parte importante da obra do poeta. Ainda que, cabe sempre ressaltar, não seja, por certo, uma chave de interpretação que sirva univocamente para toda a obra, o que seria simplificar excessivamente a variedade temática e formal em que se move Bandeira.

“Recife” é um dos poemas mais diretos (e prosaicos) no trato com o legado patriarcal. No poema, ao lado do saudosismo direto e da crítica em chave conservadora ao presente (a menção deslocada a Miguel Arrais, a glorificação do tempo em que seu avô materno “ainda alforriava espontaneamente” são alguns dos índices mais evidentes), o poema faz referência a um senhor condescendente, ilustrado e polido (“Meu avô materno – um santo...”, como diz um verso de “Infância”, de *Belo belo*, que é de 1948) que não apenas alforriava seus escravos, como contava, de forma vitalícia, com os serviços leais e dedicados desses mesmos ex-escravos. O avô de Bandeira encarnava uma das feições mais comuns aos patriarcas do Norte que, em geral, mantiveram certa proximidade de seus dependentes, diferentemente de seus congêneres do Sul, onde “o escravo, desconhecido do proprietário, era somente um instrumento de colheita”. Aliás, para especificar melhor esse contexto, cabe tomar uma passagem conhecida de *Minha formação*, de Joaquim Nabuco. Trata-se de um trecho longo, mas muito pertinente a nossa discussão:

[...] A escravidão permanecerá por muito tempo como a característica nacional do Brasil. Ela espalhou por nossas vastas solidões uma grande suavidade; seu contato foi a primeira forma que recebeu a natureza virgem do país, e foi a que ele guardou; [...]

Nessa escravidão da infância não posso pensar sem um pesar involuntário... Tal qual o pressenti em torno de mim, ela conserva-se em minha recordação como

um jugo suave, orgulho exterior do senhor, mas também orgulho íntimo do escravo, alguma coisa parecida com a dedicação do animal que nunca se altera, porque o fermento da desigualdade não pode penetrar nela. Também eu receio que essa espécie particular de escravidão tenha existido somente em propriedades muito antigas, administradas durante gerações seguidas com o mesmo espírito de humanidade, e onde uma longa hereditariedade de relações fixas entre o senhor e os escravos tivesse feito de um e outros uma espécie de tribo patriarcal isolada do mundo. Tal aproximação entre situações tão desiguais perante a lei seria impossível nas novas e ricas fazendas do Sul, onde o escravo, desconhecido do proprietário, era somente um instrumento de colheita; os engenhos do Norte eram pela maior parte pobres explorações industriais, existiam apenas para a conservação do estado do senhor, cuja importância e posição avaliavam-se pelo número de seus escravos. Assim também encontrava-se ali, com uma aristocracia de maneiras que o tempo apagou, um pudor, um resguardo em questões de lucro, próprio das classes que não traficam. (NABUCO, 2010, p.21)

Nesses trechos, há um fundo antirrepublicano, ligado especialmente ao modo como o *Abolicionista*, monarquista convicto, via a necessária proletarização dos ex-escravos, em oposição ao positivismo torto que fez os republicanos apostarem na imigração europeia para o assalariamento da mão de obra e o início da expansão do mercado interno brasileiro, “garantindo”, ao mesmo tempo, o “branqueamento” do país. De todo modo, é esse saudosismo, tão clara e significativamente sintetizado por uma figura do porte e com a importância histórica de Joaquim Nabuco, que parece estar no cerne de parte dos desejos e das frustrações expressos em “Vou-me embora pra Pasárgada”. A escravidão que “espalhou por nossas vastas solidões uma grande suavidade” é, ao menos em parte, a raiz histórica em que se ancora os devaneios do poema, que alimentam parte de seu encanto e que o cindem de forma a estabelecer outro prisma interpretativo tanto para a melancolia que atravessa o texto quanto para a euforia meio obsessiva que o poema procura expressar.

* * *

Concluindo, embora o cenário composto em “Vou-me embora pra Pasárgada” seja luminoso e quente e o andamento predominante seja alegre em seu vínculo estreito com o mundo infantil, o ponto de vista a partir do qual o quadro se desenha, ao contrário, é marcado pelo confinamento. A voz que canta Pasárgada ecoa a partir de um calabouço, os olhos que pintam a cena o fazem em meio a uma renitente escuridão, o que, associado à retomada da brincadeira infantil, faz as cores comuns parecerem mais intensas, a luz ordinária surgir como uma fulguração, afirmando e negando ações banais que surgem, num *flash*, como reserva de sentido contra o cotidiano alienado e como realização dos desejos mais intimamente acalentados. É obra de um “sapo cururu” solitário, “fugido do mundo, sem glória sem fé” olhando a vida desde seu “perau profundo”. O poema, desse ponto de vista, é expressão de um momento eufórico, que é, ao mesmo tempo, contraponto e complemento à melancolia de um “condenado” que procurou manter viva a possibilidade de resgatar-se, precariamente, no quente e luminoso universo infantil da Rua da União tal como reconstruído em alguns de seus poemas.

Por outro lado, “Vou-me embora pra Pasárgada” é atravessado por certa violência de fundo, meio deslocada, meio sublimada, mas presente: o amigo do rei, a mulher que ele quisera, as prostitutas bonitas “pra gente namorar” e a própria “vontade de se matar”. As tensões cindem o poema de uma ponta a outra. Confrontam-se, na estrutura do poema, por um lado, a forma fixa tradicional, a regularidade, a ordem, o movimento circular, em anel, e, por outro, a fragmentação, a desordem, a ambivalência, o movimento claudicante e falhado. A síntese que a circularidade tende a sugerir é negada pela clareza com que as tensões se repõem; a regularidade desejada choca-se com a fragmentação e a dispersão de ações, ideias e desejos, de forma que o desabafo vem acompanhado de mal-estar, perfazendo uma ambivalência constitutiva, renitente e insuperável cujo fundo é social e historicamente preciso.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Guilherme de. *Flores das flores do mal de Baudelaire*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- ANDRADE, Mário de. A poesia em 1930. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. 6.ed. São Paulo: Martins, 1978. p.26-45.
- ANDRADE, M. de; BANDEIRA, M. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Org., introdução e notas Marcos Antonio de Moraes. 2.ed. São Paulo: Edusp; IEB/USP, 2001.
- BANDEIRA, Manuel. *Crônicas da província do Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2006b.
- _____. *Estrela da vida inteira*. 25.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- _____. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. (2 vols.).
- _____. *Poesia completa e prosa*. 5.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.
- _____. *Seleção de prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- BARBOSA, Francisco de Assis. *Manuel Bandeira: 100 anos de poesia*. Recife: Pool Editorial, 1988.
- CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula*. São Paulo: Ática, 2000.
- _____; MELLO E SOUZA, Gilda. Introdução. In: BANDEIRA, M. *Estrela da vida inteira*. 25.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- COUTO, Ribeiro. *Três retratos de Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004.
- HOLANDA, Sérgio B. *Raízes do Brasil*. 17.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.
- _____. Trajetória de uma poesia. In: *Cobra de vidro*. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia; Perspectiva, 1978. p.29-44.
- IVO, Ledo. *O preto no branco: exegese de um poema de Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1953.
- _____. “Passaporte para Pasárgada”, In: *Poesia observada*. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1978. p.93-98.
- LOPEZ, Telê Porto A. (org.). *Manuel Bandeira: verso e reverso*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1987.
- MARTINS, José de Souza. A peleja da vida cotidiana em nosso imaginário onírico. In: _____. (org.). *(Des)figurações: a vida cotidiana no imaginário onírico da metrópole*. São Paulo: Programa de Pós-Graduação do Departamento de Sociologia da FFLCH/USP; Hucitec, 1996. p.15-71.

- MERQUIOR, José Guilherme. O modernismo e três de seus poetas. In: _____. *Crítica (1964-1989): ensaios sobre arte e literature*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p.261-298.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1958.
- NABUCO, Joaquim. *Essencial*. São Paulo: Companhia das Letras; Penguin, 2010. (Org. e introdução de Evaldo Cabral de Mello).
- PONTIERO, Giovanni. *Manuel Bandeira: visão geral de sua obra*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

APÊNDICE

MÁXIMO GORKI: O LIBERTADOR

MAXIM GORKI. DER BEFREIER

Georg Lukács*

* LUKÁCS, Georg. Maxim Gorki. Der Befreier. In *Georg Lukács Werke. Probleme des Realismus II, Band 5. Der russische Realismus in der Weltliteratur*. 4. Auflage. Neuwied, Berlin: Luchterhandverlag, 1964. Tradução de Bernard H. Hess. Professor adjunto de literatura brasileira no curso Licenciatura em Educação do Campo da Faculdade de Planaltina - Universidade de Brasília. E-mail: bernard@unb.br. Uma outra tradução deste texto de Lukács, acompanhada de uma apresentação, foi feita por Rainer Patriota e publicada em 2010 na Revista *Verinotio*, disponível em <<http://www.verinotio.org/conteudo/0.6506113937596.pdf>>. A tradução aqui apresentada foi feita a partir de uma edição do texto “Maxim Gorki. Der Befreier” revisada por Lukács (4ª edição) em 1964; a tradução anterior foi realizada a partir da 3ª edição de *Der russische Realismus in der Weltliteratur*. Berlin: Aufbau-Verlag, 1953, quando Lukács ainda não havia feito a revisão de 1964 que traz algumas pequenas modificações no texto, como, por exemplo, a retirada de citações protocolares.

O maior escritor da atualidade está morto. Não só nos faltarão aquelas obras que as suas forças ainda vigorosas nos teriam dado, mas nos faltarão, sobretudo, o próprio grande homem: a síntese viva de todos os verdadeiros valores do passado, a garantia da herança na construção do realismo socialista, a prova viva, para nós e para todo o público internacional, que a revolução proletária e o socialismo vitorioso significam um imenso progresso cultural.

Se hoje procuramos compreender o significado de Máximo Gorki, o escritor, o educador, o homem – e é impossível que a resposta a esta questão seja alcançada rapidamente e de um só golpe –, então esta não é uma questão meramente literária. Ela é a determinação das tarefas do escritor na presente etapa.

O que Gorki foi para nós escritores? Diríamos: exemplo, mestre, educador. Mas todos esses termos só expressam de modo aproximativo e impreciso o significado de Gorki. Se de fato quisermos nos aproximar de uma definição, talvez fosse acertado lembrarmo-nos das palavras que Goethe pronunciou em 1832 acerca de sua relação com os jovens escritores: “Nosso mestre é aquele sob cuja orientação nós nos exercitamos continuamente em uma arte, aquele que nos transmite gradualmente os princípios de como aos poucos atingimos a perfeição, de acordo com quem agimos para alcançar com segurança o fim almejado. Nesse sentido, eu não fui *mestre* de ninguém. Entretanto, se devo expressar o que me tornei para todos os alemães e, sobretudo, para os jovens poetas, creio que para eles eu possa me considerar um libertador...”

O sentido dessa libertação consistia, para Goethe, em ter ensinado aos jovens poetas a tornarem suas vidas mais autênticas e mais sérias. “Mas o conteúdo da poesia”, escreve Goethe concluindo, “é o conteúdo da própria vida.” A língua, a técnica etc. da poesia alemã, a esta altura, já estão altamente desenvolvidas. A expressão poética não provoca mais um obstáculo intransponível. Pelo contrário, surge agora o risco de um virtuosismo vazio, o perigo de se confundir o domínio formal das formas poéticas com a verdadeira poesia. A ilusão de que a perfeição técnica seja já por si só a poesia, que o conteúdo derive automaticamente do talento, é o perigo e a servidão da qual Goethe, segundo a sua confissão, libertou os jovens poetas. Ele os liberta na medida em que aponta para o sentido do conteúdo da vida. Ele diz para os jovens poetas, em sábias e bem-humoradas rimas:

Jüngling, merke dir in Zeiten,
Wo sich Geist und Sinn erhöh't,
Dass die Muse zu *begleiten*,
Doch zu *leiten* nicht versteht.¹

O libertador Goethe é, portanto, o arauto da *cultura da vida* como fundamento da cultura na arte e na literatura.

Seria ridículo considerar literalmente o paralelo que se oferece aqui espontaneamente. Todos nós conhecemos a diferença fundamental entre a época do velho Goethe e o nosso presente, a todos são suficientemente conhecidas as diferenças fundamentais entre as tarefas da literatura desses dois períodos.

¹ “Jovem, lembre-se: em tempos, / em que espírito e intelecto se elevam, / a musa sabe *acompanhar*, / mas não sabe *guiar*”.

Mas, com todas as diferenças, precisamente agora a ideia básica de Goethe permanece da maior atualidade e importância. Depois de os artigos no “Pravda” terem apresentado os problemas da nossa arte e de terem apresentado o naturalismo e o formalismo como deformações a serem combatidas pela literatura, abriu-se uma longa discussão na União dos Escritores Soviéticos. Infelizmente, Máximo Gorki não pôde tomar diretamente parte dela. Num artigo, porém, ele se pronuncia sobre essa discussão com a franqueza tão característica a ele. Escreve: “E como esse debate não surgiu no interior da União, mas foi sugerido de fora, apresenta-se a dúvida: a questão não terá sido resolvida apenas com palavras?”

Essa excelente e profunda crítica coloca em evidência a função libertadora desenvolvida por Gorki para a nossa literatura. Gorki percebe que a vida põe, de modo cada vez mais agudo, a questão de como os resíduos do capitalismo podem ser superados. Ele vê que uma grande parte dos escritores concebe essa questão fundamental, a questão da vida, da cultura da vida, numa perspectiva literária estreita e corporativista.

O que é cultura literária? Sobretudo, ela é *sensibilidade para a verdadeira grandeza humana*. Capacidade de enxergar a grandeza humana em toda a parte, nas coisas da vida onde ela de fato se manifesta, mesmo que sob formas recônditas, ainda pouco desenvolvidas, incapazes de uma expressão clara. Capacidade de enxergar com nitidez o desenvolvimento da humanidade, de vivenciá-lo com íntima compreensão. Capacidade de enxergar o novo, aquilo que está prenhe de futuro, já em sua primeira manifestação. Em seu longo discurso durante o primeiro Congresso da União dos Escritores Soviéticos, Gorki criticou a nossa literatura, sobretudo desse ponto de vista. Diz ele: “Somos fracos observadores da realidade.” E demonstrou de modo flagrante, com base em observações aparentemente pequenas, como escapou à nossa literatura a concreta evolução do novo homem, a transformação da inteira realidade, a começar pela paisagem, e que muitos escritores ainda não têm a suficiente sensibilidade para o novo e para a grandeza da nossa realidade.

Gorki se tornou o maior literato de sua época, porque conquistou essa cultura literária – que tinha como base uma cultura da vida – sob as piores circunstâncias. Podemos verificar a questão em suas memórias sobre Leonid Andreiev. Duas vezes ele acusa Andreiev de ter deformado e rebaixado um grande fenômeno vital por causa de seus preconceitos literários subjetivos. “(...) determinadas coisas de nossa realidade”, diz Gorki, “exatamente as mais raras e positivas, só podem ser representadas exatamente como elas são.” E mais tarde: “Eu hoje ainda não posso admitir que tão raras expressões de sentimentos humanos ideais possam ser distorcidas arbitrariamente pelo poeta, só porque o seu tão venerado dogma assim o prescreve.”

Esse respeito pela grandeza da vida humana é a base da cultura literária de Gorki. Ele é também a fonte de seu inesgotável ódio *contra qualquer forma de barbárie*. O acento está sobre a palavra: qualquer. Gorki odiou profundamente a barbárie “originária” da velha vida russa. Na literatura, foram poucos os que, como ele, desprezaram com tanto fervor a obtusidade e a crueldade dessa vida. Mas Gorki também perseguiu com um ódio clarividente a barbárie do capitalismo monopolista, que crescia com força. Qual a sua posição diante da guerra imperialista? Qual a sua posição frente ao fascismo? – Essas eram as questões fundamentais que determinavam sua atitude em relação a um escritor.

Mas o olhar universal de Gorki revelou, com a mesma clarividência do ódio, também as refinadas formas “espiritualizadas” da barbárie. Em seu discurso no congresso de escritores, ele afirma sobre Dostoievski: “Definiu-se Dostoievski como um pesquisador da verdade.

Quando ele a procurava, então ele a encontrava nos instintos brutais e animais do homem, e não os encontrava para combatê-los, mas para justificá-los.” O amplo olhar de Gorki enxerga o princípio que une as mais diversas formas de manifestação da barbárie imperialista. Indiferente se a barbárie se expressa na bestialidade direta, animal, do fascismo ou se ela assume formas sedutoras, literariamente “espiritualizadas”, Gorki enxerga sempre o princípio unitário da vida: a veneração do animalesco no homem, o desprezo da grandeza humana, de tudo aquilo que converteu o homem em homem, o que o elevou, ao longo de um desenvolvimento infinitamente longo, do animal e semianimal ao homem.

Poucos compreenderam com a profundidade com que fez Gorki a verdade expressa por Engels, a do papel do trabalho nesse processo, a da indissolúvel ligação do trabalho com a grandeza humana (e no polo oposto: do parasitismo com a barbárie). No mesmo discurso do qual retiramos a citação sobre Dostoievski, ele chamava repetidas vezes a atenção dos escritores sobre o folclore, quer dizer, sobre as obras de arte do povo trabalhador, não escritas. E ele acentua que os heróis mais complexos, vivos e artisticamente acabados foram criados precisamente pelo povo, figuras como Hércules, Prometeu e Fausto.

Esse íntimo nexos do caráter popular da literatura com os seus problemas mais profundos, com o seu mais alto acabamento formal, só pode ser realizado de modo consciente e não-contraditório no socialismo. A literatura da sociedade de classes, em função da sua natureza, jamais pôde receber inteiramente, verdadeiramente, em seu seio, os imensos impulsos que partiam da poesia popular. Sob circunstâncias muito favoráveis, como se deu, por exemplo, na Renascença, foi possível, algumas vezes, à particular genialidade de destacados criadores, como Shakespeare, Cervantes e Rabelais, que pelo menos uma parte desse tesouro fosse guardado nas formas eternas da alta literatura. As contradições do desenvolvimento da literatura na sociedade de classes se manifestam também no fato de que, por um lado, sob determinadas condições, até a recusa do caráter popular pode ser, para a literatura, a única via possível, verdadeiramente progressista (como demonstraram Bielinsky e Tchernichevsky no caso de Lomonossov), e que, por outro lado, a própria poesia popular pode ser reduzida a um nível estreito, tacanho e provincial.

Somente com a liberação de todas as energias adormecidas, oprimidas e destorcidas do povo trabalhador pela grande revolução proletária é possível superar essas contradições. Somente com a revolução proletária vitoriosa está dada a *possibilidade* de descobrir esses tesouros, de valer-se dessas energias, e de, com base nelas, elevar a literatura e a arte a um patamar jamais presumido. Mas os resíduos do capitalismo são um grave impedimento para a *concretização* dessas possibilidades. Enquanto os escritores não tiverem uma noção clara da verdadeira grandeza humana que se manifesta na poesia popular, enquanto eles não compreenderem a *superioridade artística* que o caráter popular representa para a literatura, a ocupação com a poesia popular, com os elementos e com as tendências voltadas para um caráter realmente popular, permanecerá um mero “domínio específico”. Mas, neste caso, isso terá uma influência apenas limitada, pouco eficaz, sobre o desenvolvimento geral da literatura.

Máximo Gorki sempre associou intimamente o problema do caráter popular da literatura com a questão da herança. Com toda razão, pois só quando o caráter popular da poesia é colocado no centro das observações históricas e estéticas da literatura, é possível descobrir o real nexos histórico. O próprio Gorki se expressou sobre essa questão com uma clareza inequívoca. Em seu discurso durante o congresso de escritores, ao qual já nos referimos

repetidas vezes, ele diz: “Temos fortes razões para tecer esperanças – desde que a história da cultura seja escrita do ponto de vista marxista – de poder reconhecer: o papel da burguesia no processo da criação cultural foi muito superestimada. Sobretudo, no domínio da literatura...” Gorki expressa aqui com muita clareza a ideia que Marx, Engels e Lenin fundamentaram em relação ao papel da burguesia na história da revolução burguesa. O reconhecimento de que o cumprimento realmente radical das tarefas da revolução burguesa sempre foi iniciado pelos elementos plebeu-democráticos, *contra a vontade* da burguesia. Esse ater-se fetichista ao papel “dirigente” da burguesia na revolução burguesa levou à vergonhosa capitulação do reformismo diante da burguesia reacionária, à derrocada teórica da concepção de Plekhanov. Ao contrário, o original desenvolvimento dessa concepção marxista por Lenin, a tática da “*ditadura democrático-revolucionária do proletariado e do campesinato*”, que – claramente formulada por Lenin como meio de levar a cabo a revolução burguesa *contra* a burguesia – permite a transição da revolução burguesa para a revolução proletária, prepara a vitória do proletariado com a revolução de outubro.

A supervalorização do papel criador da burguesia é um resíduo da apologética burguesa e da deturpação da história, transmitido pelo reformismo. Até um André Gide notou então, por algum tempo, de modo semelhante a tendência desse desenvolvimento histórico. Em seu discurso no congresso de Paris, ele dizia em defesa da cultura: “Uma literatura só é capaz de extrair forças da base, do chão, do povo, para então se renovar. Ela se assemelha a Anteu, que – como narra com profundo significado o mito grego – perde sua força e virilidade quando seus pés não se apoiam mais sobre a terra. O que acrescenta nova vitalidade à nossa literatura francesa no século XVIII – e disso ela tinha grande necessidade – não vem de Montesquieu, nem mesmo de Voltaire, apesar de sua genialidade; vem dos *roturier*, dos plebeus. Vem de Jean-Jacques, de Diderot. ”

O correto tratamento da herança, com a clareza em que ele se expressa na prática de Máximo Gorki, significa a união orgânica entre os mais altos fins da forma artística e o mais profundo enraizamento na produção do verdadeiro, revolucionário, conteúdo popular, a união com as tradições dos verdadeiros cumes da literatura universal.

Verdadeira e profunda concepção da realidade: esse é o fundamento comum da grandeza artística e do caráter popular na literatura. Leia-se a novela “Konovalov”, de Gorki, e se verá como uma representação verdadeira de problemas da vida exerce um efeito inquietante e profundamente transformador sobre a vida do homem do povo; como um efeito sério da literatura sobre o povo só pode surgir da profundidade da concepção de mundo do próprio escritor.

Com essa concepção do caráter popular, Gorki supera o falso dilema na literatura da burguesia decadente: o dilema da “torre de marfim” e da mera literatura de agitação. A poesia de Gorki, com a mesma radicalidade com que recusa a separação formalista da vida, recusa também o “praticismo” limitante da literatura. Gorki foi sempre um escritor atual; ele nunca separou a sua atividade literária da defesa da revolução. Pelo contrário. Suas maiores obras derivaram dessa atividade publicista: *Foma Gordéiev* é daquela época em que se iniciou a batalha contra o capitalismo, quando Gorki foi jornalista na província; *A mãe* surgiu durante as lutas em defesa da primeira revolução; “Klim Sagim” vem das lutas públicas contra os adversários da revolução proletária vitoriosa etc.

Mas, extrair lições da herança de Gorki significa, sobretudo, compreender também aqui os nexos reais: Gorki, como literato, de modo algum pode ser considerado um escritor

panfletário. Em seu caso, a tomada de partido o auxilia a perceber de perto as forças sociais em movimento, os tipos dominantes, os típicos conflitos da vida, a participar ativamente das lutas. Sobre as bases da fortuna de vida assim conquistada, sobre as bases de uma elaboração poética profunda de um conteúdo de vida substancial, Gorki pode descobrir e plasmar os verdadeiros e decisivos motivos humanos, não perceptíveis à superfície da vida, e também os seus reflexos na alma dos homens. É por isso que ele retoma a história mais ampla dos problemas representados, por isso ele recupera com tamanha profundidade o passado, a história do desenvolvimento dos tipos decisivos do nosso presente. O futuro historiador da nossa revolução, o pesquisador das dificuldades que ela superou para construir a sociedade socialista, dirá sobre essa grande obra, o que Engels pronunciou sobre Balzac: “(...) da qual eu aprendi mais, até mesmo nas questões específicas da economia (...), do que do inteiro conjunto de historiadores, economistas e estatistas. ” Por via dessa ampla e concreta concepção histórica dos fenômenos sociais, Gorki supera o falso dilema da “torre de marfim” e da mera literatura de agitação. Pois ambas são – com sinais trocados e com diferentes finalidades subjetivas – igualmente a-históricas, permanecem igualmente presas à imediata superfície da vida.

Aqui a palavra cultura significa um vasto e profundo conhecimento da vida, para que o homem de fato domine a vida. A vida de Gorki se distingue da maioria das biografias modernas de escritores precisamente por causa dessa vastidão e profundidade de seus interesses, por causa da intensidade com a qual trabalhou, desde a sua primeira juventude até o leito de morte, para ampliar e aprofundar a sua cultura. Gorki jamais foi um literato no sentido restrito e moderno da palavra: ele é um homem que, com base num talento inato, produz livros, se especializa nessa produção e “observa” a realidade como matéria para futuros livros. É por isso que Gorki se transformou num grande escritor, pois lutou sem descanso e com êxito contra os efeitos deformadores da divisão capitalista do trabalho sobre o escritor. Foi por causa dessa luta que ele pôde enriquecer, sem cessar, a substância da sua vida e crescer como artista de obra em obra. O risco de um esgotamento do talento – um risco típico para os escritores “especializados” pela divisão capitalista do trabalho – não existia para ele. E Gorki também sempre acentua, de maneira muito decidida, como foi de importância – para o seu talento e desempenho – o seu trabalho em si mesmo. Ele se refere, por exemplo, a um diálogo com Leonid Andreiev: “Eu o acalmava e dizia que não me julgava um cavalo de corrida árabe, mas apenas um burro de carga; e que sabia muito bem que eu devia meus sucessos menos a um talento inato do que à minha capacidade de trabalhar e ao meu amor ao trabalho. ” Formulado dessa maneira brusca e polêmica, há aqui um enorme exagero, e certamente essa não é a opinião de Gorki sobre si mesmo. Mas, apesar de todo o exagero, o núcleo dessa afirmação foi levado a sério. Gorki jamais encarou a fantasia inventiva e espirituosa, o acabamento formal da escrita ou outras marcas modernas de “genialidade” como o centro do talento poético. Ele se considerava como sendo o resultado do próprio trabalho nele mesmo. Isso naturalmente não deve impedir de buscar o segredo da sua genialidade inata e única. Mas essa, acreditamos, não reside ali onde se costuma procurar, nele e em outros grandes escritores. Leon Tolstói, que, compreensivelmente, encarava a concepção de mundo de Gorki com estranhamento e recusa, tinha a respeito dele uma bela definição: “Teu espírito eu não entendo..., mas tens um coração perspicaz..., sim, um coração perspicaz. ”

Um coração perspicaz: essa é talvez a observação mais acertada que se fez acerca de Gorki. E o motivo para essa observação é tão característico tanto para Tolstói quanto para

Gorki, que gostaríamos de apresentá-lo aqui. Ainda mais porque dele podemos extrair outras deduções sobre as propriedades artísticas de Gorki. Aqui vai: Gorki relata para Tolstói uma história de sua juventude. Ele servia de serviçal e jardineiro na casa da viúva de um general, uma ex-prostituta, que estava sempre embriagada e que perseguia sem cessar algumas mocinhas que viviam na casa. Certa vez ela encontrou as moças no jardim, assaltou-as com xingamentos grosseiros. As moças tentavam fugir. A viúva do general se interpunha e voltava a xingá-las. Gorki procurava, primeiro, a interferir com boas palavras, inutilmente. Então ele a segurou pelos ombros e a afastou do portão. Os xingamentos da mulher embriagada aumentavam mais e mais. Ela acusava Gorki de relacionar-se com as moças. Finalmente, “ela abriu subitamente sua camisola, levantou a combinação e gritou: ‘eu sou muito melhor que essas ratazanas!’ Então me tornei impiedoso, virei-a de costas para mim e bati-lhe com a pá na parte mais protuberante do corpo, de modo que rapidamente ela se precipitou para fora do portãozinho e atravessou o pátio...” Apesar de todas as tentativas de reconciliação por parte da viúva do general, Gorki abandonou de pronto o serviço.

Aparentemente, trata-se apenas de uma anedota grosseira, um pouco obscena, da vida andarilha de Gorki. Mas é interessante acompanhar como Tolstói reage a ela. Primeiro ele tem ataques de risos; quando, então, se recompõe um pouco, diz: “Foi muito generoso de sua parte espancá-la *assim* apenas, outra pessoa teria lhe dado na cabeça...” Após uma pausa: “Você é um homem engraçado! Não me leve a mal, mas você é um homem muito engraçado! E é espantoso que você seja tão bom assim, embora você tivesse todo o direito de ser mau. Você é forte, isso é bom...” E como conclusão definitiva, ele repete as já citadas palavras a respeito do “coração perspicaz” de Gorki.

A simplicidade e a crueza da anedota são muito apropriadas para reconhecer alguns importantes traços humanos e literários de Gorki. Em primeiríssimo lugar, o que Tolstói destaca com tanta graça, a generosidade de Gorki, a atenuação instintiva em meio à sua reação espontânea e irada em relação à crueldade e incapacidade da mulher do general. Sem qualquer reflexão, ele leva a punição e a humilhação só até o ponto em que é absolutamente necessário, nenhum passo adiante, e ele não se deixa tragar, por nenhum segundo, para a atmosfera da imundície animal. Por outro lado, ele reage à crueza com crueza. Entretanto, à cena que se iniciou obscenamente, ele dá, de maneira espontânea e instintiva, um desfecho humorístico, superando o caráter obsceno com sua força humana e artística. Com toda a crueza da anedota, aparecem nela a virilidade, a pureza e a ternura interior de Gorki de modo tão claro como aparecem em suas outras manifestações de vida e em suas obras. Ele tem um coração perspicaz.

Mas essa perspicácia do coração tem grande significado artístico. A moderna arte burguesa sofre, entre tantas outras coisas, também do falso dilema entre “refinamento” e crueza, do problema de resvalar para esses dois falsos extremos. Como acontece com todos os problemas artísticos, também esse nasce da vida. Os escritores burgueses se veem humanamente impotentes diante da crescente animalização da vida. Ou eles capitulam diante dessa bestialidade e a figuram em sua pura crueza, animal e sem sentido, ou se refugiam em esferas onde o desvio ante à brutalidade da vida pode ser superficialmente tornado crível: refugiam-se no vazio “refinamento”.

A crueza dos velhos escritores nada tem a ver com esse dilema. É certo que nas cenas cruas de Cervantes, de Rabelais ou de Shakespeare também explodem muitas paixões selvagens dos homens, pois sem as figurações delas o quadro da vida não poderia estar

completo. Mas essas paixões, na figuração da imagem do mundo pelos grandes poetas, são colocadas no *lugar certo*. O poeta que detém uma verdadeira cultura, o poeta que é capaz de dominar a vida com razão e sentimento, também reconhece as forças negativas, e até mesmo se compraz artisticamente com o combate delas, pois o seu conhecimento a respeito dos homens e a sua crença nas verdadeiras forças da humanidade dão a ele a crença na vitória definitiva sobre a animalidade. O escritor burguês contemporâneo, porém, se vê impotente e sem esperanças diante da bestialidade.

Mas Gorki tinha um coração perspicaz: nessa luta das forças humanizadoras contra a bestialidade animal, altamente desenvolvida pela sociedade de classes, ele sempre via a saída; mais ainda: lutou por essa saída, pelo socialismo. E o *pathos* dessa luta oferece a ele a possibilidade de encontrar, também artisticamente, um equilíbrio ali onde, entre os seus companheiros, só há a dissonância entre falsos extremos. Do ponto de vista artístico, podemos dizer que a arte de Gorki desconhece os falsos extremos entre a arte “intimista” e a de uma pseudomonumentalidade, que abandonou a verdade natural. Ele não é um copista mesquinho da natureza e também não opera uma deformação estilizada da realidade. Ele tem um coração perspicaz e, com isso, sentidos perspicazes, sentidos que extraem da realidade as suas tendências *essenciais*. E como tudo que ele vê e figura é humanamente significativo, dificilmente ele plasma cenas do cotidiano sem, por isso, perder a verdadeira monumentalidade, sem se tornar “intimista”; ele é capaz de figurar os traços mais ásperos dos homens sem amenizá-los ou maquiá-los, sem que se projete uma sombra sequer da moderna cruzeza sobre as suas obras, sem precisar recorrer a uma pseudomonumentalidade.

Esse sentido inato para o humano, para o verdadeiro humano, elevou Gorki, ao longo de sua vida laboriosa e rica de experiências, a uma grandeza sempre maior da cultura, fez com que sua arte se tornasse sempre mais acabada. Ele é o primeiro mestre do realismo socialista, pois mostra, concretamente, como artista, como as contradições da arte burguesa podem ser realmente superadas na práxis artística.

Quem vive de maneira superficial, sem uma vida autêntica e rica, produz necessariamente obras permanecerem rasas, áridas, artificiais, isento da riqueza da vida. Mas essa riqueza da vida existe, está presente em nossa ampla realidade socialista. A alguns falta “apenas” o olhar de Gorki para registrar adequadamente a grandeza humana dessa vida. Falta a eles o coração perspicaz de Gorki para compartilhar criativamente o pulsar desse grande período.

Comparemos: como Gorki se posiciona diante dos homens por ele criados e como alguns de nossos escritores o fazem diante dos seus. Independentemente de suas figuras humanas apresentarem defeitos naturalistas ou formalistas (ou ambos), há na base desses defeitos uma posição rígida, abstrata, *burocrática* diante do homem, um rotular e classificar desprovido de alma, uma má compreensão da singularidade concreta do homem e, ao mesmo tempo, uma falta de generalização concreta, de entendimento do concreto nexos do destino individual com a vida da sociedade. A rotina burocrática é, na vida prática, o caminho da menor resistência, para, nos novos tempos, continuar a viver a confortável vida do passado. Mas engana-se redondamente aquele que pensa que o aparentemente tão mais refinado virtuosismo literário ou a “erudição” do rotular vulgar e sociológico são algo melhor que *rotina burocrática*.

Novamente nos lembramos das palavras de Gorki sobre a discussão literária aqui referida. A falsa arte deriva da vida da mesma forma que a boa arte. Esta, da vida corretamente

vivida, aquela, da vida falsamente vivida. Trata-se de compreender que os defeitos de toda a literatura derivam da *vida* do literato. Atrás de toda questão formal mal colocada existe o caráter falso, raso, deformado etc. da concepção de mundo. E toda falha ideológica deriva da vida do homem que traz esta concepção de mundo. A arte não pode ser apenas um fiel espelho da vida, mas também um espelho que a amplia para o próprio artista. O que o artista tolerou como algo irresoluto, cru, seco, deformado, animalesco, bárbaro, aparece novamente em suas obras, apenas mais nítido e ampliado.

As lutas literárias de nossos dias são partes da luta contra os resíduos do capitalismo no ser e na consciência do homem. Máximo Gorki foi um enorme pioneiro desse movimento; ele superou praticamente a arte da era capitalista.

Nós nos encontramos em meio à revolução, e o aspecto atual na herança de Gorki é que ele nos mostrou o caminho para superar esses resíduos. Assim ele se tornou o nosso libertador, no sentido formulado por Goethe.

[1936]
