

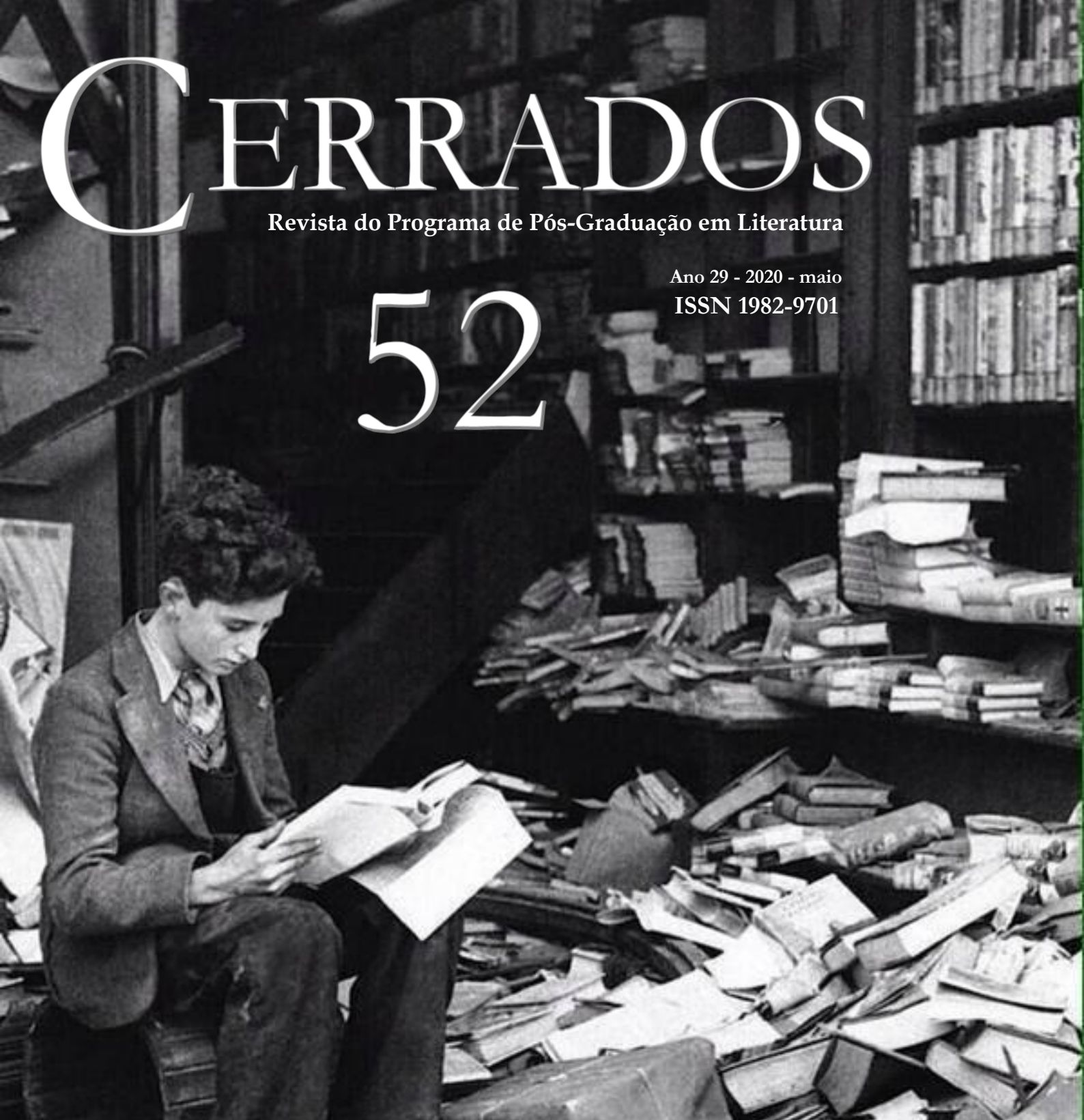
CERRADOS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura

Ano 29 - 2020 - maio

ISSN 1982-9701

52



Realismo e atualidade:

horizontes da criação artística em tempos hostis



UnB

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA - UnB

Reitora
Márcia Abrahão

Vice-reitor
Enrique Huelva Unternbaum

Decana de pesquisa e pós-graduação
Helena Shimizu

Diretora do Instituto de Letras
Rozana Reigota Naves

Chefe do Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Paulo Thomaz

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Literatura
Eritelto da Rocha Carvalho

Editor-Chefe
André Luís Gomes

Equipe Editorial
Claudio R. V. Braga
Pedro Mandagará

Editor Assistente
André Aires

MISSÃO

A Revista Cerrados configura-se como um veículo de divulgação do pensamento teórico literário, publicada trienalmente 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.

CERRADOS 52

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Ano 29 | 2020

Brasília, Brasil. Páginas 1-227.

ISSN 1982-9701



UnB

Dossiê

**Realismo e atualidade:
horizontes da criação artística
em tempos hostis**

Tomo 2 - Crítica realista da literatura

Editor-Chefe

André Luís Gomes

Editor

Pedro Mandagará

Editor Assistente

André Aires

Organizadores deste v. 52

Ana Laura dos Reis Corrêa

Francisco García Chicote

Capa

Bruna Ribeiro Basso

Projeto Gráfico

Letycia Luiza de Souza

Bruna Ribeiro Basso

Diagramação

Bruna Ribeiro Basso

Apoio

Poslit/IL/UnB

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)

Qualquer parte desta publicação pode ser reproduzida, desde que **citada** a fonte.

Cerrados: revista/ do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília

– Vol. 1, n. 1 (1992) – Brasília: PósLit, 1992 –

Trienal

ISSN 1982-9701.

1. Realismo. 2. Criação artística. 3. Tempos hostis. 4. Crítica Literária Dialética. 5. Literatura. – Periódicos I. Brasil, Universidade de Brasília. Departamento de Teoria Literária e Literaturas.

Programa De Pós-Graduação Em Literatura - PósLit

Universidade de Brasília

Instituto de Letras

Departamento de Teoria Literária e Literaturas

Endereço: ICC Ala Sul, Sobreloja sala B1-012

Campus Universitário Darcy Ribeiro

Asa Norte – Brasília – DF

CEP: 70910-900

Telefone: +55 (61) 3107-7100

Sumário

Apresentação	7
¿Declinación y caída de la novela corta? Avatares de un género en la narrativa alemana moderna Declínio e queda da novela? Vicissitudes de um gênero na narrativa alemã moderna	10
O trajeto de Ernest Hemingway rumo ao realismo crítico de <i>Adeus às armas</i>	24
Realismo en la RDA: para una revisión crítica del canon en la obra de Christa Wolf	42
O realismo russo na guerra civil revolucionária: a propósito do ensaio de Lukács sobre o romance <i>A derrota</i> , de Alexander Fadeiev	52
Lo “salvaje” en las narrativas del comienzo: hacia una tipología de personajes viajeros. Los casos de Robinson Crusoe y Allie Fox	66
“No meio daquele cemitério brincava um raio de sol”: sátira e malandragem em um conto de Machado de Assis	78
Jorge Amado na África: literatura, imprensa e colonialismo	116
<i>Angústia</i> , de Graciliano Ramos, uma releitura necessária em tempos hostis	127
Os impasses da arte e o papel da narrativa contemporânea	145
A ambiguidade como elemento estruturante no romance <i>Los Siete Locos</i> , de Roberto Arlt	158
<i>Ninguém escreve ao coronel</i> : o realismo histórico de Gabriel García Márquez	172
Poesia, história e modernização em <i>Viva o povo brasileiro</i> , de João Ubaldo Ribeiro	192
Siete cuentos maravillosos	210

Apresentação

Apenas um parágrafo introdutório:

Como já foi mencionado na Apresentação, esta edição da *Cerrados* é constituída por dois tomos. Neste segundo tomo, apresenta-se a continuidade do Dossiê Realismo e atualidade: horizontes da criação artística em tempos hostis, composto por artigos que, seguidos de uma Sessão livre e de uma Tradução, propõem uma reflexão acerca da relação entre criação artística e sociedade em tempos hostis, a partir do ponto de vista da crítica realista da literatura.

Dossiê

Realismo e atualidade: horizontes da criação artística em tempos hostis

Tomo 2 - Questões de crítica literária

*Este Dossiê é dedicado à memória
da vida e da luta
de Lívia Cotrim*

¿Declinación y caída de la novela corta?

Avatares de un género en la narrativa alemana moderna

Declínio e queda da novela?

Vicissitudes de um gênero na narrativa alemã moderna

Miguel Vedda

Doutor em Letras pela Universidade de Buenos Aires. Professor titular de Literatura Alemã na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires; Investigador principal do Conselho Nacional de Investigações Científicas e Técnicas (CONICET).

miguelvedda@yahoo.com.ar

<https://orcid.org/0000-0002-3474-971X>

Recebido em: 25/01/2020

Aceito para publicação em: 26/02/2020

Resumen

En la discusión de las tesis benjaminianas sobre la muerte del narrador, se ha dejado en general de lado la evidencia de que el ensayista alemán no dedicó su atención en sí a la literatura popular (*Volksliteratur*), sino a autores que, en su opinión, reelaboran el arte narrativo tradicional –anónimo y colectivo– (Leskov, Keller, Hebel, Conrad). La consideración atenta de la obra de estos autores muestra que en ellos es ya evidente esa crisis de la narración que Benjamin asocia con la literatura posterior a la Gran Guerra. Una revisión de las propuestas de Benjamin requeriría un estudio de los avatares de la novela corta (*Novelle*), un género al que pertenece la mayoría de los modelos invocados por Benjamin como prototipos de la narración tradicional, y al que Benjamin no concede una atención específica. Nuestra propuesta es examinar la hipótesis (sugerida por Kracauer) acerca de una crisis y transfiguración de la *Novelle*, y ponerla a prueba a partir de un análisis de narraciones alemanas canónicas.

Palabras clave: Narración. Novela. Novela corta. Crisis de la narración.

Abstract

In the discussion of Walter Benjamin's theses on the death of the narrator, it has generally been left aside that the German essayist did not devote his attention to popular literature (Volksliteratur), but to authors (Leskov, Keller, Hebel, Conrad) who, in his opinion, rework traditional narrative art –anonymous and collective–. The careful consideration of the works of these authors could show that, in them, the crisis of the narrative that Benjamin associates with literature after the Great War is already evident. A review of Benjamin's proposals would require a study of the vicissitudes of the short novel (Novelle), a genre to which most of the models invoked by Benjamin as prototypes of traditional narration belong, and to which Benjamin does not grant specific attention. Our proposal is to examine the hypothesis (suggested by Kracauer) about a crisis and transfiguration of the Novelle, and test it from an analysis of canonical German narratives.

Keywords: Narration. Novel. Short novel. Crisis of the narration.

En el transcurso de las últimas décadas, el estudio *El narrador* (1936), de Walter Benjamin, ha perdido su condición de abordaje ensayístico, polémico y, en esa medida, abierto a la discusión, para convertirse en una suerte de escritura sagrada, cuyos enunciados son reproducidos tanto más asiduamente cuanto menos se indaga su validez. Esta actitud de reverencia ciega ayuda a explicar la insólita frecuencia con que, en las monografías de nuestros estudiantes y en los *papers* de sus profesores, reaparecen una y otra vez las mismas citas del ensayo sobre Leskov; una frecuencia solo parangonada por la repetición, *ad infinitum et nauseam*, de ciertos pasajes del artículo sobre *La obra de arte en la era de su reproducibilidad técnica* (1936) que cautivan de manera especial a los lectores. En este proceso de banalización ha jugado un papel el propio estilo de escritura benjaminiano, cuya concisión favorece la extracción y el acopio de sentencias. Hace ya más de cuarenta años afirmó Scholem que, en Benjamin, el gesto esotérico era el del “productor de afirmaciones autoritarias, y esto muy ciertamente significa también de frases destinadas, de antemano y por su misma esencia, a ser citadas e interpretadas. Ya lo dijo el propio Benjamin, refiriéndose a Brecht: ‘La aspiración suprema que se adjudica a la escritura es su citabilidad’” (SCHOLEM, 2003, p. 38). Esta peculiaridad estilística tiene un papel preponderante en un ensayo como *El narrador*, que, al decir de Schöttker (2006, p. 561), se define por “la falta de consistencia argumentativa. En lugar de esta, predominan formulaciones aforísticas, como la que se refiere a la muerte como presupuesto de la narración”. Entendemos que estas particularidades acaso habrían podido *propiciar*, pero nunca *determinar* una recepción simplificada del ensayo, y que sería injusto recriminarle al autor la superficialidad de algunas apropiaciones de su obra. Pero también nos parece necesario colocarse más allá de la idolatría y examinar críticamente las tesis formuladas en *El narrador*; esto supone –para recurrir a expresiones típicamente benjaminianas y, quizás, volvernos culpables nosotros mismos de citación impropia– extraer el ensayo del *continuum* histórico y cepillar a contrapelo la superficie pulida de su exposición a fin de advertir algunas de sus insuficiencias y contradicciones.

En primer lugar, corresponde llamar la atención sobre el carácter provisorio, tentativo del artículo que, para el autor, no ofrecía una formulación definitiva sino, a lo sumo, el torso de la *Theorie der epischen Formen* (Teoría de las formas épicas) que, finalmente, no llegó a escribir. Considerarlo en cuanto *Exposé* de una obra más ambiciosa ayuda a dar cuenta de la diversidad de problemas que, en el ensayo, reciben un tratamiento sumario, y que remiten a preocupaciones sin duda afines, pero de ningún modo idénticas del pensador alemán. Así, pueden rastrearse en *El narrador*, en primer lugar, trazos de una atención a las formas narrativas breves que se remonta al contexto de finales de los años veinte; en segunda instancia, huellas de reflexiones sobre la crisis de la novela que tienen su origen más inmediato en los debates generados, a comienzos de la década del treinta, en torno a *Berlin Alexanderplatz* y al estudio de Döblin *Der Bau des epischen Werks* (La construcción de la obra épica); por último, elementos de aquellas consideraciones acerca

de la productividad de una recuperación consciente, *sentimental* –en el sentido schilleriano– de géneros populares como el cuento maravilloso y la saga que aparecen en el ensayo sobre Kafka de 1934. Es asimismo importante –también en el marco de la ocupación con la obra kafkiana– el interés por la tradición jasídica de las narraciones ejemplares, la *haggadah*, en cuanto vehículo ideal de la doctrina (*hallakkah*). La tesis general sobre el desvanecimiento de la capacidad de narrar como efecto de la decadencia de la comunidad (*Gemeinschaft*) tradicional y el paso a la abstracta sociedad industrial no es ningún aporte original de este ensayo, sino, en todo caso, una aplicación de proposiciones recurrentes en la *Kulturkritik* alemana de comienzos del siglo XX para la cual podríamos encontrar antecedentes inmediatos en obras frecuentadas por Benjamin, como *Teoría de la novela* de Lukács o los artículos tempranos de Kracauer. Se destaca en *El narrador* el énfasis sobre la declinación de la experiencia, sobre la desaparición de la sabiduría (*Weisheit*), sobre la expansión de las publicaciones periódicas y la radio y, en general, sobre la decadencia del modo de producción artesanal. Pero estos procesos pueden ser a lo sumo tomados en cuenta como instancias preparatorias –en un sentido amplio que Benjamin no se ocupa de justificar– del momento indicado, al comienzo del artículo, como la hora de defunción más o menos precisa del arte de narrar; a saber: el estallido de la Primera Guerra.

Los soldados que volvieron luego de combatir en esta no tenían ya historias que contar: la guerra de materiales y la guerra mecánica los habrían enmudecido. Este es un elemento cardinal en la argumentación de *El narrador*: la capacidad cotidiana de contar historias es presentada como la fuente de la que han bebido todos los grandes cuentistas; la narración es, para Benjamin, una operación básicamente oral, que en cuanto tal se diferenciaría del carácter originariamente textual de la novela. Con esta tesis se conecta, a la vez, una de las principales deficiencias del ensayo: ninguno de los autores mencionados como modelos para el arte de la narración tradicional –Hebel, Gotthelf, Keller, Stevenson, Leskov– corresponde al modelo ideal de comunicación oral preconizado por Benjamin. Curioso es que este no recurra al patrimonio de la narrativa popular *stricto sensu* –el cuento maravilloso, la saga o la leyenda, por ejemplo–, y que en cambio atribuya ilusoriamente ingenuidad a una literatura que, como cabría inferir de los ejemplos nombrados, presenta los rasgos definitorios de la “desgarrada” Modernidad. Los casos de Hebel y Hauff son ilustrativos: en sus *Kunstmärchen* solo cabría ver una lectura sentimental e irónica del cuento maravilloso popular, nunca la expresión de una voluntad de narrar colectiva y anónima. Esta llamativa confusión se enlaza con otra: el ensayo no establece una distinción entre las formas populares de la narración y la novela corta (*Novelle*), que en esencia remite, como comentaremos luego, al mismo universo individualista que la novela. La argumentación de Benjamin contradice estas posiciones, tal como se extrae, por ejemplo, de la aseveración según la cual la novela “se distingue de todas las demás formas de la literatura prosaica –cuento maravilloso, saga e incluso la propia novela corta– porque

ni procede de la narración oral ni desemboca en ella” (BENJAMIN, 1991, p. 443; las bastardillas son nuestras). El “incluso” (*ja selbst*) es, en la frase recién citada, algo así como la marca de la mala conciencia: un leve indicio de reconocimiento de que la *Novelle* es incongruente con la ingenuidad atribuida a las formas populares. La particularidad de la aproximación benjaminiana a la narración en general y a la obra de Leskov en particular se pone aún más de manifiesto si se la compara, como han sugerido Honold (2000, p. 391) y Schöttker (2006, p. 559), con los análisis que dedicó Boris Eichenbaum a la obra del narrador ruso, en los que se muestra hasta qué punto lo que encontramos en Leskov no es derivación directa de la tradición popular, sino un empeño laborioso y consciente en producir *la ilusión de la narración oral*; un procedimiento designado por los formalistas con la categoría de *skaz*.

Es sugestivo que, al retomar la discusión acerca de la crisis de las formas narrativas, intelectuales próximos a Benjamin hayan eludido la estrategia de identificar la narrativa breve decimonónica con la narración oral tradicional. En su célebre artículo *Posición del narrador en la novela contemporánea* (1954), Adorno se circunscribe al género novelístico, al que concibe, tras las huellas de Hegel y Lukács, como forma específica de la era burguesa. Nacida, con el *Quijote*, de la vivencia de un mundo desencantado, la novela habría sido, durante su período de consolidación, un género al que le era inmanente el realismo, de modo que aún la novela fantástica se veía obligada a producir la sugestión de lo real. Expuesta a la crisis que, desde finales del siglo XIX, afectó a todas las expresiones estéticas, la novela se apartó, según Adorno, del temprano objetivismo para buscar, por vías subjetivas, una aproximación a la esencia de lo real, más allá de las apariencias fetichizadas: “*Si la novela quiere permanecer fiel a su legado realista, y decir cómo son realmente las cosas, debe renunciar a un realismo que, en la medida en que reproduce la fachada, solo le ayuda a esta en sus negocios de engaño*” (ADORNO, 1998, p. 43). Encaminado a realzar la vigencia de la novela, Adorno evade referencias a otras formas narrativas; pero algunas alusiones reticentes al ensayo de su amigo evidencian cierta reluctancia frente al canto de sirenas de la narración tradicional; el mundo desencantado requiere, en una medida cada vez mayor, de un lector consciente y escéptico frente a cualquier ideal de narración ingenua y espontánea que remita a una era anterior a la sociedad administrada. Una crítica implícita a Benjamin encierra la declaración según la cual “[r]epresentaciones como aquella de que uno se sienta y ‘lee un buen libro’ son arcaicas. Esto no se debe meramente a la ‘desconcentración de los lectores’, sino a lo comunicado mismo y a su forma” (ibíd., p. 42). Adorno, que evita cualquier muestra de reverencia frente a la belleza de una forma que estaría encaminándose a su ocaso, destaca expresamente los méritos de las variantes específicamente modernas de la narración. Su ensayo deja sin responder la pregunta por la significación y vigencia de la narrativa breve, que cae fuera de su horizonte de análisis.

De este problema se había ocupado Kracauer en un artículo poco conocido, publicado en 1930 con el título de *Moderne Novellen* ('Novelas cortas modernas') y cuya motivación más inmediata está dada por la aparición de un volumen de narraciones de Leo Perutz. El primer propósito de Kracauer es subrayar la inadecuación entre la forma cerrada de la *Novelle* y los contenidos elegidos por el escritor praguense, que no se adaptan a un esquema que exigiría concentración y coherencia: "La novela corta es una narración de acontecimientos y, por cierto, una narración a la que le ha sido prefijado desembocar en un clímax sorprendente. En cuanto composición cerrada, la novela corta tiene como condición una sociedad cerrada; necesita del horizonte de conceptos, tipos y acciones firmes" (Kracauer, 1990, p. 216). El crítico retoma la tesis del joven Lukács (recuperada también por Benjamin y Adorno) acerca de la homología entre la novela y la sociedad burguesa y la extiende a la novela corta. En la base del artículo, como en la de otros escritos estéticos tempranos de Kracauer –por ejemplo, el "tratado filosófico" *Der Detektiv-Roman* (La novela detectivesca, 1925)– se encuentra la tesis sobre el proceso de secularización, un proceso que despojó a los individuos de todas las certezas absolutas en el plano material y el ideológico. El *desamparo trascendental* (*transzendente Obdachlosigkeit*), señalado por el joven Lukács como vivencia fundamental del hombre moderno, es uno de los motivos que, como un hilo rojo, recorren la obra temprana de Kracauer, y que reaparece en el artículo que comentamos; por ejemplo, cuando se dice que novelas cortas como las de Perutz "no podrían ser quebradizas si la burguesía, de la que proceden, tuviera aún sobre la cabeza un techo resistente a la intemperie. La imposibilidad de cumplir con la ley formal de la novela corta es un signo claro de la conmoción del orden contemporáneo" (ibíd., p. 219s.). Kracauer entiende que no es falta de talento o de honestidad artística lo que impidió al autor austríaco escribir auténticas *Novellen*; es el orden o, mejor aún, el desorden contemporáneo el que ha malogrado sus tentativas. La falla estructural de las novelas cortas de Perutz se encontraría en el desvío de la acción narrativa hacia una dimensión psicológica que es ajena, según Kracauer, al objetivismo de la novela corta:

Aun cuando Perutz, sin duda, siempre cumple con la forma de la novela corta al componer una conexión del acontecer externo, no se mantiene fiel hasta el final a la exterioridad exigida, sino que, en el momento decisivo, se aparta de ella y cae nuevamente en la psicología, en la interioridad. Pero justamente esta no puede ser un cierre tal como lo exige la novela corta (ibíd., p. 217).

El problema que aquí se nos plantea es la pregunta por las instancias positivas para el paradigma de novela corta postulado por Kracauer. Si en *El narrador* encontrábamos objetable que los ejemplos mencionados no se adecuaban al modelo de narración oral propuesto como paradigmático, en *Moderne Novellen* nos parece problemático el hecho de que no se mencionen ejemplos particulares de novelas cortas "logradas". Kracauer no postula un narrador ingenuo, pero a cambio apela a la discutible estrategia de cuestionar las obras de Perutz en nombre de un modelo platónico, especulativo; solo que este modelo

cuenta con la dificultad de ser históricamente inexistente. A contrapelo de Kracauer, pero también, en el fondo, de los planteos de Benjamin, *afirmamos que la narración breve y la novela comparten el hecho de ser géneros que desde su hora de nacimiento presentan los rasgos identificados como propios de su época de decadencia*. Y esto es especialmente válido para la novela corta alemana; desde su génesis, esta se ocupó de tematizar la condición de *desamparo trascendental* del hombre moderno, con todas sus derivaciones: el estado de general anomia, la despersonalización y el anonimato, el sometimiento inerte bajo un funcionamiento social independiente de la voluntad y la acción de los individuos.

La novela corta alemana es un género típicamente burgués; por mucho que se quiera buscar antecedentes en Albrecht von Eybs (1420–1475) o en Georg Philipp Harsdörffer (1607–1658), su punto de partida está en el Clasicismo alemán; ante todo, en las *Conversaciones de emigrantes alemanes* (1795) de Goethe. Sugestivo es que se trate de una obra orientada a señalar la era inaugurada por la Revolución Francesa como una época marcada por la destrucción de todas las certezas tradicionales y por la disolución de los lazos comunitarios. Goethe alberga la convicción –expresada en múltiples contextos– de que la época actual ya no es la de las personalidades armónicas, sino la de los colectivos; pero también advierte que la tendencia expansionista de la Modernidad y la propagación del espíritu individualista incapacitan a los hombres para coordinarse con vistas a una acción común. Conocido es el diagnóstico enunciado en *La hija natural* (1799–1803), según el cual “Elementos organizados / para la gran vida, no quieren / ya aglutinarse entre sí con la fuerza / del amor en orden siempre a la / renovada unidad. Recíprocamente / se rehúyen y cada cual regresa / al frío aislamiento en sí mismo” (Goethe, 1982, p. 308 [V acto, esc. 8]). El marco narrativo de las *Conversaciones* muestra –a escala reducida– un estado tal de anarquía, y como antídoto frente a él se propone un modelo de educación urbana (*gesellige Bildung*). La máxima enunciada por el anciano en el “Cuento maravilloso” con el que se cierran las *Conversaciones* podría valer como síntesis de la propuesta goetheana: “no ayuda una persona sola, sino aquella que sabe reunirse con muchas otras a la hora justa” (Goethe, 2006, p. 844). Del hecho de que este enunciado aparezca en un cuento maravilloso artístico (*Kunstmärchen*) se infiere hasta qué punto remite a una situación utópica contrapuesta con la real; algo semejante puede decirse del final armónico, conciliatorio pero asimismo quimérico de la tardía *Novelle* (1827). En la descripción que hace Goethe sobre su propia época se destacan ante todo imágenes que remiten a la desintegración; con razón destacó Borchmeyer (1979, p. 5) que “la destruida unidad, la solidaridad humana desgarrada ha sido para Goethe una dolorosa experiencia fundamental de la Revolución Francesa”. También es capital en el escritor la percepción del mundo moderno como un proceso cuya dinámica se ha autonomizado de la voluntad de los hombres, que aparecen relegados a la condición de espectadores; la confesión del aprendiz de brujo al final de la conocida balada –‘De los espíritus que conjuré / no sé ahora cómo deshacerme’ (GOETHE, FA I, p. 686, vv. 91s.)– se concierta muy bien con el

comentario que Mefistófeles dirige a los espectadores inmediatamente antes del inicio de la “Noche de Walpurgis Clásica”: “Al fin de cuentas, dependemos / de las criaturas que hemos hecho” (GOETHE, FA VII/1, p. 284, vv. 7003s.); sobre esto volveremos al final.

La narrativa breve de Goethe está atravesada por estos dilemas. Pero esto podría extenderse a la novela corta alemana decimonónica en general; no es una peculiaridad del período clásico y el romántico, sino un rasgo que se advierte también en las obras más representativas del género durante la era de la Restauración (1815–48) y la época de la fundación del Imperio (1848–90). Recurrente es la contraposición entre el presente narrativo –entendido como época de decadencia– y una época idealizada previa al desgarramiento. De esta descripción se desprende a menudo una duda respecto de la persistencia del arte de contar historias, derivada de la desaparición de la cultura tradicional. Un ejemplo extremo de esto encontramos en una de las novelas cortas más célebres en la literatura alemana: *La historia del bravo Kasperl y de la hermosa Annerl* (1817), de Clemens Brentano, cuyo narrador pone en duda, no ya simplemente su propia capacidad como escritor, sino el derecho a la existencia de una literatura culta y profesionalizada. Avergonzado frente a su propia condición de poeta profesional (*Dichter von Profession*) y crítico ante el modelo francés del *homme de lettres*, el narrador apela a un símil orgánico para cuestionar toda literatura convertida en un fin en sí mismo en cuanto síntoma de decadencia:

Es muy fácil decirle: Señor, cada hombre tiene en su cuerpo, fuera del cerebro, del corazón, del estómago, del bazo y del hígado, etc., también una poesía; pero quien sobrealimenta y ceba uno de esos órganos, y luego lo desarrolla para que supere a los demás e incluso lo convierte en fuente de sus entradas, este tipo tiene que avergonzarse frente al resto de su organismo. Quien vive de la poesía, ha perdido el equilibrio, y un hígado de ganso demasiado grande, por bueno que sea su sabor, hace presumir siempre la existencia de un ganso enfermo (BRENTANO, 1992, p. 38).

Del sentimental escepticismo de un narrador que solo atina a presentarse a sí mismo como *escribiente* (*Schreiber*) se diferencia el personaje de la anciana, que desconoce el arte de escribir y leer, pero a cambio posee un talento narrativo espontáneo y libre de dudas. Wolfgang Frühwald (1983, p. 76) señaló que la anciana funciona como encarnación de la *Volkspoesie*: “En las representaciones de la ancestral campesina están aún integrados todos los campos vitales; la poesía tampoco aparece artísticamente problematizada, sino que es una de aquellas facultades fundamentales de la existencia humana que determinan la vida”; y Gerhard Kluge (1988, p. 327) propuso simplemente comparar la relación entre la anciana y el narrador en primera persona con la trazada por Schiller entre la poesía ingenua y la sentimental. Dicho en otros términos: frente a la seguridad incommovible que la anciana posee en el plano estético y el moral, el “poeta profesional” pertenece a la era del desamparo trascendental, al mundo *abandonado por la mano de Dios* (LUKÁCS, 1987).

La inclusión de elementos procedentes del cuento maravilloso en la novela corta suele tener un carácter elegíaco o utópico: contrapone al “mal” presente una ingenuidad perdida o una deseada. Ante todo porque el héroe del cuento maravilloso carece de la inseguridad propia del mundo en curso de secularización, en el cual se gesta la novela corta. Constitutiva de esta es la ausencia de la *comunidad* y del *héroe activo*, dos componentes capitales del cuento maravilloso popular (*Volksmärchen*); Max Lüthi escribió que el héroe de este último género “viaja y actúa; no se encuentra inmóvil entregado a la sorpresa, la contemplación o la cavilación” (LÜTHI, 1962, 34); con este carácter apromblemático se encuentra ligada su carencia de psicología: el cuento maravilloso popular no describe “sentimientos y estados de ánimo, conflictos internos y procesos de pensamiento, sino que se empeña en traducirlo todo a acción” (ibíd., p. 93). Si el héroe de este género sale a recorrer el ancho mundo con la seguridad de arribar a la meta anhelada, los protagonistas de la novela corta son seres que buscan; como de la novela, también son elementos definitorios de la novela corta la *realidad contingente* y el *héroe problemático*. Una confirmación de estas propuestas podría encontrarse en otra de las novelas cortas canónicas de la literatura alemana, el *Kunstmärchen* sobre *El rubio Eckbert* (1797). Se recordará que el marco narrativo de esta obra presenta a personajes prosaicos, cuyo modo de vida está signado por un individualismo típicamente burgués, ajeno a cualquier ideal de comunidad; al comienzo de la narración se dice que Eckbert vivía encerrado en su pequeño castillo y fuera de todo contacto con sus vecinos, y que a “su mujer le gustaba la soledad tanto como a él” (TIECK, 1992, p. 439); había en Eckbert un anhelo por establecer una amistad; se ahí que, cuando estaba solo “se notaba en él cierto ensimismamiento, una suave y velada melancolía” (ibíd.). Anticipando a los personajes kafkianos, Eckbert experimenta a la vez el afán de soledad y la nostalgia por una vida social satisfactoria; de ahí la ambivalencia entre el empeño en resguardar sus secretos y el impulso de encontrar un amigo al cual comunicarlos:

Hay momentos en que al ser humano le cuesta ocultarle a un amigo un secreto que ha estado guardando celosamente hasta entonces; el alma siente en tales momentos un impulso irresistible de comunicarse, de abrir su intimidad al amigo para que este lo sea cada vez más. Es la hora en que las almas delicadas se dan a conocer mutuamente, y a veces sucede también que uno se asusta de las confidencias de otro (ibíd.).

Los lectores de la obra saben cuán frustrado se ve el deseo del protagonista de establecer un contacto humano efectivo. En todo caso, la narración ofrece un contrapunto con este marco prosaico a través del relato de Bertha, la mujer del protagonista, cuyo relato – justamente el *secreto* que temía compartir Eckbert– se encuentra atravesado por motivos procedentes del cuento maravilloso. Podría pensarse que a través de esto el presente desencantado recibe una compensación positiva; sin embargo, es llamativo el modo en que esta novela corta situada al comienzo de la evolución alemana del género (la obra es

posterior tan solo en dos años a las *Conversaciones*) construye un escenario maravilloso desprovisto de confortadora ingenuidad. De manera apropiada describió Brittnacher la verdadera inversión del *Volksmärchen* que posee la historia de Bertha:

Al héroe del cuento maravilloso, su destino lo conduce directamente a su meta, atravesando toda clase de confusiones y riesgos: él no conoce los terrores de la desorientación, ya que el entero mundo del cuento maravilloso ha sido cortado a su medida. A través del mundo de Bertha, en cambio, no hay ningún camino que guíe, ni siquiera hacia fuera de ese mundo. A diferencia de un personaje ingenuo, no psicológico del cuento maravilloso, que no siente su aislamiento como tal, Bertha experimenta la carencia social como una falla existencial (BRITTNACHER, 1990, p. 31).

Algo semejante puede decirse de Eckbert, que, en su mediocridad, “es más bien el representante de la nueva era. Escepticismo y duda desplazaron la confianza en la fuerza y la bendición de lo arcaico” (ibíd., p. 39). Por otra parte, “al solitario Eckbert de la Modernidad le falta la comunidad del héroe arcaico” (ibíd.) de la saga; y el aislamiento y la pasividad hacen de él la encarnación por excelencia del héroe problemático: un modelo usualmente asociado con la forma novelística.

La exclamación última del personaje antes de morir, *en qué espantosa soledad he pasado entonces mi vida* (TIECK, 1992, p. 450), vale como síntesis de la condición general de los personajes de la novela corta alemana desde sus comienzos; es la crisis vital que experimentan los caracteres de Kleist y Schiller, de Hoffmann y Arnim, de Keller y Fontane, de Storm y Raabe. Es, a comienzos del siglo XX, la vivencia típica de los Tonio Kröger y los Gustav Aschenbach. La centralidad de esta atmósfera de universal relativismo es tal que ella domina incluso en aquellas obras centrales del género en las que el escepticismo se ve mitigado por una esperanza utópica inducida por la aparición de motivos propios del cuento maravilloso, la leyenda o el *romance*. Un ejemplo típico podría ser *La araña negra* (1842), cuyo final optimista no oculta la amenaza de un mal contenido, pero no eliminado; un mal que precisamente consiste en la propagación del espíritu individualista, que socava los principios comunitarios. Llamativo es que la situación creada por la proliferación de las arañas y la muerte del sacerdote –representante y garante del *ordo* patriarcal– en la segunda historia consista en un estado de desconcierto general, identificable con las *crisis miméticas* analizadas por René Girard: en la comunidad de la narración todos desconfían de todos; correlativamente, la araña está en todas partes y en ninguna, y al parecer prescinde de distinciones sociales: “No perdonaba ni al niño en la cuna ni al anciano en su lecho de muerte y nunca antes la muerte había sido un suplicio tan terrible” (GOTTHELF, 1977, p. 74); pero más terrible que la muerte era “el miedo pánico que les causaba esa araña que reinaba por todas partes y que no se detenía en ninguna” (ibíd.).¹ No disponemos

¹ La crisis mimética parece hacer abstracción de las diferencias sociales; y a tal punto es sentida como terrible la amenaza de un mal que desdibuja las distinciones que, en lo que sigue, se narren los ataques de la araña contra sujetos

del espacio necesario para mostrar hasta qué punto el temor ante las crisis miméticas en cuanto *crisis de indiferenciación* es uno de los tópicos recurrentes de la *Novelle* alemana; baste con remitir, como caso paralelo, a *El haya de los judíos* (1842). En esta narración se caracteriza a la antigua comunidad de B. como un pueblo en que no se habían desarrollado aún el comercio y la industria, donde todos se conocían y en el que se advertía una conformación tan cerrada que cualquier individuo que se alejase unas cuantas millas correría el riesgo de convertirse en un nuevo Ulises. La aparición de una banda de delincuentes, los *delantales azules* (*Blaukittel*), introduce en el pueblo un estado de indiferenciación comparable con aquel que, en la obra de Gotthelf, generaban las arañas:

Contra lo que era usual en tiempos anteriores, cuando aún se podía señalar con el dedo al animal más fuerte del rebaño, no fue posible sorprender a un solo individuo a pesar de la intensa vigilancia ejercida. La denominación “delantales azules” les vino de su indumentaria común, que utilizaban para dificultar el reconocimiento cuando un guarda veía a un rezagado desaparecer en la espesura (DROSTE-HÜLSHOFF, 1992, p. 242).

Hay en esta cita varios detalles significativos; el primero es el factor indiferenciador impuesto por el empleo del uniforme (*die ganz gleichförmige Tracht*); el segundo, el estado de universal desconfianza impuesto por el *modus operandi* de la banda; el tercero, el hecho de que esta incapacidad para distinguir a un individuo dentro del rebaño (y la metáfora es de por sí sugestiva) se contraponga al estado usual de las cosas (*Ganz gegen den gewöhnlichen Stand der Dinge*). Importante es que estos problemas aparezcan configurados en una obra en la que resulta difícil identificar los lugares positivos, cuyo narrador es en extremo reticente y en la cual no existe un auténtico diálogo entre los personajes –tal como se ha señalado, buena parte de las conversaciones consisten en interrogatorios ostensibles o encubiertos–.² Podríamos multiplicar fácilmente los ejemplos; lo importante es reafirmar que, dondequiera que se indague, la novela corta alemana es la expresión del desconcierto frente a una Modernidad desprovista de un *ethos* vinculante y en perpetua inestabilidad. No podemos suscribir la tesis de Winfried Freund según la cual la novela corta posee una actualidad mayor que la novela, en la medida en que es su tarea elaborar el fracaso frente a aquello que sucede de manera constante e incontrolable. Pero habría que conceder crédito a su afirmación de que la novela corta

especialmente culpables e impíos, creando la sensación de que tal vez la intervención del monstruo se relaciona con alguna clase de justicia frente a la *hybris* de los impíos.

² Así, Benno von Wiese señala, a propósito de la conversación entre el inspector forestal y Friedrich: “También aquí se torna dramática la situación en el diálogo; también aquí encontramos un diálogo indirecto, conscientemente insincero, un juego de preguntas y respuestas, que posee un carácter similar al de un interrogatorio y cuyo clímax es una mentira que pone en riesgo la vida del guarda forestal. Las conversaciones no son, en Droste, puentes entre un ser humano y otro, sino que casi siempre –al menos, en *El haya de los judíos*– aparecen en medio de una atmósfera de infortunio” (VON WIESE, 1956, p. 166).

es espejo de la conciencia moderna de encontrarse sometido a procesos incontenibles, en gran medida incontrolables y de estar expuesto a ellos. Ella desplaza al hombre desde el papel de agente al de víctima; no muestra un obrar dirigido hacia fuera o hacia su propia interioridad en el hombre descentrado, sino la *passio humana* y la presión aniquiladora de procesos experimentados en forma anónima. En tiempos de creciente anonimato, de desplazamiento del hombre desde el centro de la acción, del dominio de los productos, y en fases históricas de catástrofes amenazantes, la novela corta posee su lugar en cuanto ficción literaria de un fracaso potencial o efectivo (FREUND, 1998, p. 62).

Si sustraemos a esta cita el tono desesperación apocalíptica, podemos ver en ella una perspectiva más acertada de las que encontramos en críticos tan sobresalientes como Benjamin o Kracauer. La identificación de la *Novelle* con un narrador oral –tradicional, ingenuo–, o con un *Idealtypus* genérico marcado por la construcción de una acción objetiva y cerrada no permite dar cuenta ni de la especificidad de las obras más importantes del género, ni de su permanencia en el tiempo. Por otra parte, la fantasía neoclásica (curiosamente sostenida por Kracauer) de la forma cerrada cuenta con la dificultad, a menudo achacada a ciertas clasificaciones de Todorov, de no resultar apropiada más que para un número muy reducido de obras y, por otra parte, de no amoldarse a obras fundamentales del género. Theodor Storm pudo haber denominado a la *Novelle* la hermana del drama y la forma más rigurosa de la prosa literaria; pero esta definición no tiene mayor validez general para las narraciones tempranas de Boccaccio, Marguerite de Navarre y Cervantes que para las de la literatura en lengua alemana de los siglos XVIII y XIX, incluyendo al propio Storm. La tesis sobre la muerte de la novela corta, por otro lado, resulta difícil de admitir en un rincón del mundo en el que, durante el siglo XX, han prosperado cuentistas que, como Borges y Bioy Casares, como Cortázar y Felisberto Hernández, compusieron obras más próximas a la forma de la *Novelle* que a modelos presuntamente más actuales, como el de la *Kurzgeschichte*. Me temo que es este otro argumento para sostener la vigencia del género.

Referencias

ADORNO, Theodor W. Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman. In: _____. *Gesammelte Schriften*. Ed. de Rolf Tiedemann con la colaboración de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss y Klaus Schultz. 20 vols. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998, vol. 11, p. 41–48.

BENJAMIN, Walter. *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*. In: _____. *Gesammelte Schriften*. Ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, con la colaboración de Theodor W. Adorno y Gershom Scholem. 7 vols. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1991, vol. II, p. 448–465.

BORCHMEYER, Dieter. Weimarer Klassik und Französische Revolution. Goethes und Schillers Freundschaft. Dichtung, Ästhetik, Kulturtheorie. In: ŽMEGAČ, Viktor (ed.). *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Vol. 1/2. Königstein: Athenäum, 1979, p. 1–56.

BRENTANO, Clemens. Historia del bravo Kasperl y de la hermosa Annerl. Trad. de Manuel Olasagasti Gaztelumendi. In: VV.AA. *Cuentos románticos alemanes*. Selección y prólogo de Hugo von Hofmannsthal. Madrid: Siruela, 1992, p. 451–472.

BRITTNACHER, H. R. *Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur*. Frankfurt a/M: Suhrkamp, 1994.

DROSTE-HÜLSHOFF, Annette Freiin von. El haya del judío. Un cuadro de costumbres de la Westfalia montañosa. Trad. de Manuel Olasagasti Gaztelumendi. In: VV.AA. *Cuentos románticos alemanes*. Selección de H. von Hofmannsthal. Madrid: Siruela, 1992, p. 231–264.

FREUND, Winfried. *Novelle*. Stuttgart: Reclam, 1988.

FRÜHWALD, Wolfgang. Achim von Arnim und Clemens Brentano. In: POLHEIM, Karl Konrad (ed.). *Handbuch der deutschen Erzählung*. Düsseldorf: Bagel, 1981, p. 145–158.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *La hija natural*. En: _____. *Escritos políticos*. Ed. preparada por Dalmacio Negro Pavón. Madrid: Editora Nacional, 1982, p. 197–312.

_____. *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Frankfurter Ausgabe [= FA]. Ed. por Friedmar Apel *et al.* 40 vols. Frankfurt/M: Deutscher Klassiker, 1985ss.

_____. *Narrativa*. Trad. de M. Siguan y E. Aznar, M. Salmerón y E. Cortés. Introd., ed. y notas de M. Siguán. Madrid, etc.: Biblioteca de Literatura Universal, 2006.

GOTTHELF, Jeremias. La araña negra. In: VV.AA. *Cuentos alemanes del siglo XIX*. Selección, prólogo y versión castellana de Ilse M. de Bruggar. Buenos Aires: Corregidor, 1977.

HONOLD, Alexander. Erzählen. In: OPITZ, Michael / WIZISLA, Erdmut (eds.), *Benjamins Begriffe*. 2 vols. Frankfurt/M: Suhrkamp, 2000, vol. I, p. 363–398.

KLUGE, Gerhard. Brentano: *Geschichte vom braven Kasperl und von schönen Annerl*. In: VV.AA. *Erzählungen und Novellen des 19. Jahrhunderts*. 2 vols. Stuttgart: Reclam, 1988, p. 309–337.

KRACAUER, Siegfried. Moderne Novellen. In: _____. *Schriften 5*. Ed. de Karsten Witte. Ed. de Inka Mülder–Bach. 3 vols. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1990, vol. 2, p. 216–220.

LUKÁCS, György. *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Darmstadt, etc.: Luchterhand, 1987.

LÜTHI, Max. *Es war einmal. Vom Wesen des Volksmärchens*. 4^a ed. revisada. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1973.

SCHÖTTKER, Detlev. Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows. In: LINDNER, Burkhardt (ed.), *Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler, 2006, p. 557–566.

SCHOLEM, Gershom. *Walter Benjamin y su ángel. Catorce ensayos y artículos*. Ed. por Rolf Tiedemann. Trad. de Ricardo Ibarlucía y Laura Carugati. Buenos Aires: FCE, 2003.

TIECK, Ludwig. El rubio Eckbert. In: VV.AA. *Cuentos románticos alemanes*. Selección y prólogo de Hugo von Hofmannsthal. Trad. de Manuel Olasagasti Gaztelumendi. Madrid: Siruela, 1992, p. 439–450.

WIESE, Benno von. Annette von Droste–Hülshoff: *Die Judenbuche*. In: _____. *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Interpretationen*. Düsseldorf: August Bagel, 1956, vol. 1, p. 154–175.

O trajeto de Ernest Hemingway
rumo ao realismo crítico de
Adeus às armas

The path of Ernest Hemingway
towards the critical realism of
A Farewell to Arms

Ranieri Carli

Professor associado do curso de Serviço Social da Universidade Federal Fluminense (UFF) no campus de Rio das Ostras. Doutor em Serviço Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

raniericarli@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5821-3496>

Recebido em: 05/12/2019

Aceito para publicação em: 28/01/2020

Resumo

Este artigo trata da obra romanesca de Ernest Hemingway desde seu início até a realização de *Adeus às armas*, em 1929, seu terceiro romance. A intenção é descobrir os caminhos que levaram Hemingway rumo à conquista do realismo crítico que se verifica nesse romance. O artigo irá percorrer as investidas iniciais do romancista na construção da épica. Dentro dos seus limites, este texto não pretende transbordar a fronteira do romance, deixando de lado os contos que Hemingway escreveu. Ademais, seu limite termina em *Adeus às armas* e não procura analisar a sua obra posterior.

Palavras chave: Ernest Hemingway. Realismo crítico. Literatura americana. György Lukács.

Abstract

This article deals with the Ernest Hemingway's novels from its start till the completion of A Farewell to arms, in 1929, his third novel. The intention is to discover the ways that led Hemingway towards the achievement of the critical realism found in this novel. The article will get through the novelist's initial thrusts in building the epic. Within its limits, this text is not intended to overflow the boundary of the novel, leaving aside the short stories that Hemingway wrote. Moreover, its limit ends in A Farewell to arms and does not intend to analyze his later work.

Keywords: Ernest Hemingway. Critical realism. American literature. György Lukács.

Introdução

O intento deste artigo é resenhar os romances de Ernest Hemingway até a culminância em *Adeus às armas*. Isso quer dizer que também tomaremos em mãos *As torrentes da primavera* e *O sol também se levanta*, as duas criações romanescas de Hemingway anteriores a *Adeus às armas*.

Como se vê, o nosso objeto trata dos começos da épica de Hemingway. Analisaremos o início mesmo de sua obra para dar conta do modo pelo qual o escritor norte-americano conquistou o realismo crítico de seu terceiro romance.

Iremos lançar mão das categorias da crítica literária de György Lukács para compreender os romances de Hemingway, com a certeza de que nelas encontramos o suporte teórico necessário para a empreitada que anunciamos. Diga-se que esta não é a primeira vez que é feita a correlação entre o realismo da estética de Lukács e a obra do escritor norte-americano; vejam, por exemplo, Messent (1992), que se serviu de Lukács para estudar os contos e as novelas de Hemingway, em particular no segundo capítulo de sua resenha. No interior de suas fronteiras, este artigo soma-se ao movimento de ler no autor de *Adeus às armas* um romancista realista. Vamos recorrer a Lukács para nos debruçar num intervalo de tempo estreito da criação de Hemingway, de 1926 a 1929, tendo em vista apenas os seus romances, com a expectativa de que nasça daqui estímulos a novas pesquisas acerca da literatura do realista norte-americano.

1. O início em *As torrentes da primavera*

Ernest Hemingway estreia na criação de romances com *As torrentes da primavera*, publicado em 1926. Trata-se de um escrito de difícil conceituação: a obra consegue o caráter épico de um romance propriamente dito? Há uma polêmica que discute se *As torrentes da primavera* seria um romance ou uma novela de maior fôlego; daí os que situam *O sol também se levanta* como efetivamente o primeiro romance de Hemingway (cf. HENN, 2004). Talvez a resposta mais correta à demanda seja a de que *As torrentes da primavera* fosse um romance de fato, mas, contraditoriamente, sem realizar o épico necessário à epopeia burguesa. É uma contradição inerente à criação de Hemingway, que implica em alguns limites para a sua criação de estreia. O romance se assemelha à junção de duas novelas independentes entre si, cujo vínculo é demasiadamente débil para justificar o enlace. Por isso, enquanto épica, há certa fraqueza nessa primeira tentativa de Hemingway pelas veredas do romance. Não é a *As torrentes da primavera* que Hemingway deve o seu renome como romancista. Comparado à excelência de *Adeus às armas* ou *Por quem os sinos dobram?*, *As torrentes da primavera* é uma obra menor.

Embora seja uma paródia experimental de tom anarcoide característica dos modernismos¹, *As torrentes da primavera* começa à maneira de um romance do realismo crítico, comum ao séc. XIX. E, de fato, é perfeitamente possível encontrar pílulas de realismo durante a sua leitura (ver RITCHIE, 1971, p. 62). As epígrafes selecionadas de Fielding reforçam essa impressão. A obra conta a história de Yogi Johnson e Scripps O'Neil, dois trabalhadores de uma fábrica de bombas. Existe no primeiro capítulo a silhueta da questão operária, conjugada à questão étnica:

Yogi Johnson olhava pela janela. Em breve seriam horas de fechar a fábrica de bombas, porque chegaria a noite. Abriu a janela cuidadosamente, apenas uma fenda. Apenas uma fenda, mas era bastante. Lá fora, no pátio, a neve começara a derreter. Soprava uma brisa quente. Um vento *chinook*, como lhe chamavam os operários da fábrica. O quente *chinook* entrou na fábrica de bombas pela janela. Todos os operários pousaram as ferramentas. Muitos deles eram índios (HEMINGWAY, 2016, p. 13).

É de se lembrar que o subtítulo do romance é “uma novela romântica em honra de uma grande raça que morreu”. A questão étnica povoa o romance, com a temática indígena bastante presente (ver STRONG, 2008; 2013). Experimentalmente, Hemingway marca a ferro e fogo a presença indígena no romance ao terminar alguns dos capítulos iniciais com a ideia de que “de lá fora, através da janela, chegava o som do grito de guerra de um índio” (HEMINGWAY, 2016, p. 14), como acontece logo no primeiro capítulo.

Scripps O'Neil é um operário de poucas ambições. “Ele, Scripps, não pertencia àquela espécie de indivíduos que gostavam de ter um palácio” (HEMINGWAY, 2016, p. 15). O seu embrutecimento operário é suavizado pelo fato de que escreve contos, tendo publicado um deles num periódico. É Scripps quem conduz os momentos iniciais do romance. Estamos diante de sua trajetória rumo a Chicago em busca de emprego, tendo abandonado sua esposa Lousy e tudo mais: “trabalhava-se toda a vida e, de um momento para o outro, sucedia uma coisa como aquela. As economias de anos tinham-se volatizado. Tudo se fora. Partiria para Chicago a fim de arranjar um emprego. Isso, Chicago era o lugar exato” (HEMINGWAY, 2016, p. 17). Não é à toa que a segunda parte do romance chama-se “a luta pela vida”, justamente por centrar-se na busca de Scripps por um meio de sobrevivência. Será empregado na fábrica de bombas: “uma fábrica de bombas era interessante. As bombas eram agora coisas importantes” (HEMINGWAY, 2016, p. 31), ponderou Scripps quando viu a oportunidade de empregar-se ali; na fábrica, encontrará Yogi Johnson, que gerencia os trabalhadores. A experiência da crise e da instabilidade por que passa faz com que Scripps se recorde de seu pai anarquista e do cotidiano da visita dominical aos túmulos de anarquistas durante sua infância.

¹ Em carta a Ezra Pound, de 1925, Hemingway escreveu que o romance servia ao intuito de parodiar a literatura de escritores como Sherwood Anderson, “destruindo-a”, fazendo graça com suas formas (cf. TANGENDAL, 2014, p. 21). Acerca da relação entre Hemingway e Anderson, ver Flanagan (1955).

A descrição da apresentação de Scripps à fábrica, conduzido por Yogi, é uma reflexão esteticamente interessante do ambiente. Um parágrafo que se constrói com estas palavras:

Scripps seguiu o homem, que lhe mostrou a fábrica à medida que caminhavam. O interior da fábrica de bombas era escuro, mas quente. Homens nus até a cintura retiravam as bombas por meio de enormes tenazes à medida que elas chegavam deslizando na cadeia de montagem, separando as imperfeitas e colocando as perfeitas noutra enorme cadeia que as conduzia à secção de refrigeração. Outros homens, a maior parte índios, usando apenas calções remendados, quebravam as bombas imperfeitas com enormes martelos e machados [...] Agachados a um canto do enorme recinto da forja, entoando um velho cântico tribal, um grupo de rapazes índio transformava os pequenos fragmentos que se lascavam das bombas em matéria-prima para lâminas de barbear (HEMINGWAY, 2016, p. 36).

É um cenário pintado com precisão. A paisagem humana é descrita com as palavras corretas para evocar a realidade de que se trata. Sobressai-se o estilo conciso, com palavras muito bem escolhidas, que daria fama à literatura de Hemingway (cf. RITCHIE, 1971).

Depois de um ano trabalhando na fábrica, o labor monótono produzia efeitos em Scripps, cujo embrutecimento é verificado assim pela narrativa: “de certa maneira a fábrica endurecera-o. A fala tornara-se-lhe mais abrupta. Mais parecida com a daqueles endurecidos trabalhadores do Norte. Mas seu espírito continuava o mesmo” (HEMINGWAY, 2016, p. 51).

Hemingway lança mão de alguns recursos formais, permite-se ir para além da forma consagrada do realismo crítico, experimenta inovações neste *As torrentes da primavera*. O romance está no seio das experimentações que tiveram lugar no início do séc. XX, quando a ruptura das tradições do romance clássico sobreveio com a modernidade estética, cujo modelo e grande exemplo está em *Ulisses* de James Joyce. *As torrentes da primavera* pertence a essa dinastia. Por exemplo, Hemingway (2016, p. 34) destaca os letreiros no interior da fábrica: “ACESSO INTERDITO. ISTO É CONSIGO”. As placas intervêm na narrativa a todo instante; a narrativa é suspensa para a exibição das placas com mensagens que organizam a conduta dos personagens. É uma inovação formal que auxilia Hemingway na tarefa de fincar o personagem no centro da vida urbana, do operariado da metrópole burguesa.

Mais um exemplo: Hemingway procura reproduzir mimeticamente o pensamento rápido de Yogi Johnson, a sucessão veloz de imagens no pensamento do personagem com experimentos como estes: “tudo aquilo em Paris. Ah! Paris. Quão distante estava agora Paris. Paris de manhã. Paris à tarde. Paris à noite. Paris novamente de manhã. Paris talvez ao luar. Por que não? Yogi Johnson caminhava a passos largos. O seu pensamento nunca parava” (HEMINGWAY, 2016, p. 75). Vê-se a rapidez do pensamento de Yogi reproduzido sob a forma do signo, não apenas descrito, mas também sonoramente.

Outra inovação formal é a intervenção do autor no espaço da narrativa. O autor conversa com o leitor. A primeira delas é a que segue: “aproximava-se a primavera. A primavera estava no ar. (*Nota do autor*: voltávamos ao mesmo dia em que esta história começou, lá atrás, na página doze) Soprava o *chinook*. Operários regressavam à casa vindos da fábrica” (HEMINGWAY, 2016, p. 50; grifos originais). O leitor se depara com esta intervenção brusca de Hemingway no meio da sentença que nos conta a narrativa. Somos situados no tempo do romance com uma nota do autor. Quebra-se a narrativa momentaneamente para que o autor nos remeta à mudança no tempo do enredo: voltamos ao início das histórias narradas. Todavia, diga-se brevemente, a quebra da relação tempo-espaço em *As torrentes da primavera* é menos realista e mais arbitrária do que em *Santuário*, de Faulkner, por exemplo.

Ao fim do capítulo dez, temos uma grande nota do autor, em meio à qual nos defrontamos com observações de Hemingway desta espécie: “é muito difícil escrever assim, recomeçando com as coisas ditas atrás, mas o autor espera que o leitor compreenda e não resmungue contra esta pequena explicação” (HEMINGWAY, 2016, p. 52). Trata-se de uma conversa às claras com o leitor. Nesse sentido, há uma certa secularização do escritor face ao leitor, graças ao tom informal do diálogo que se estabelece com tais anotações; os polos do escritor e do leitor se aproximam. Em outro instante da mesma nota: “se algum leitor se quiser dar ao cuidado de me enviar algo do que tenha escrito para crítica ou conselho, informo que estou todas as tardes no Café du Dôme, a falar sobre arte com Harold Stearns e Sinclair Lewis” (HEMINGWAY, 2016, p. 53). Na nota do autor do capítulo doze, Hemingway expõe um diálogo travado com John dos Passos e com H. G. Wells. A do capítulo seguinte, é exposta uma conversa com Scott Fitzgerald. O leitor é noticiado por Hemingway de como se deu a construção de determinadas partes de seu romance, como a apreciação de Fitzgerald acerca de um trecho de *As torrentes da primavera*. As notas servem ao intuito de trazer o leitor para a proximidade do autor, tornando-se íntimos que dialogam calmamente sobre as coisas que se passam no desenrolar o enredo. Leiam:

Quando revi este capítulo, leitor, não me pareceu mal. Você poderá gostar dele. Espero que sim. E se lhe agradar, leitor, assim como o resto do livro, di-lo-á aos seus amigos e tentará que eles o comprem, assim como você o fez? Eu só ganho vinte centimos por cada livro vendido, e se vinte centimos não é assim muito hoje em dia, somará uma boa maquia se dele se venderem duzentos ou trezentos mil exemplares. (HEMINGWAY, 2016, p. 77)

Segundo Tangendal (2014), *As torrentes da primavera* não vendeu bem, a despeito do pedido feito por Hemingway na nota acima.

Após o capítulo dez, a narração volta para o destino concreto de Yogi Johnson, o gerente da fábrica de bombas que emprega Scripps. É um personagem atormentado pela experiência da guerra: “no fim das contas, a guerra acabara e ele encontrava-se ainda vivo” (HEMINGWAY, 2016, p. 58).

Hemingway sente-se à vontade para abordar o tema da guerra, sem, no entanto, conferir-lhe o tratamento profundamente realista que veremos ao posterior *Adeus às armas*. Ainda assim, há passagens que parecem uma autêntica fenomenologia da guerra:

Na guerra, com um bom soldado, as coisas passavam-se assim: primeiro era bravo porque pensava que nada o atingiria, porque ele próprio se sentia algo de especial, convencendo-se de que nunca morreria. Depois verificava que estava em erro. Então assustava-se verdadeiramente, mas se fosse um bom soldado a sua atitude permanecia idêntica à anterior. Se fosse ferido, mas não mortalmente, ao ver chegar novos homens, que passavam pelos mesmos velhos trâmites, fazia-se insensível, tornando-se então um soldado batido. Depois vem a segunda modificação, muito pior do que a primeira, em que se começa a praticar boas ações, em que se fica como o jovem *sir* Philip Sidney, armazenando-se tesouros no céu. Ao mesmo tempo, claro, funciona-se sempre como antes. Como se estivesse num jogo de futebol. (HEMINGWAY, 2016, p. 61)

Ao fim de *As torrentes da primavera*, Yogi Johnson apaixona-se uma indígena chamada no romance de *squaw*, nome geralmente associado às mulheres indígenas que se prostituíam nos EUA.

Na última nota do autor temos Hemingway acenando um “até à vista” ao leitor na esperança de vê-lo em seu próximo romance. Em seguida à estreia com *As torrentes da primavera*, viria *O sol também se levanta*.

2. O naturalismo de *O sol também se levanta*

Há uma constatação inicial a ser feita sobre este romance: os personagens de *O sol também se levanta* não ascendem à condição de tipo; em geral, não conseguem tipificar em seu destino concreto as tendências que movimentam a realidade que pretendem expressar. Ainda que seja uma obra interessantíssima, o romance de Hemingway peca pelo exagero descritivo. Não há o experimentalismo de *As torrentes da primavera*, mas também não há o realismo crítico do posterior *Adeus às armas*. Hemingway procurou, aqui, retratar o cotidiano vazio, entediante, carente de espírito da pequena-burguesia expatriada, de intelectuais americanos vivendo na Europa; no entanto, o seu método excessivamente descritivo, de caráter jornalístico, coloca o romance aquém de suas pretensões, tornando-o monográfico. Nisso se funda a reserva que, segundo Bloom (2007, p. 13), alguns críticos fazem ao romance: “um livro sobre nada com pessoas indo a lugar nenhum”.

Ambientado na década de 1920, *O sol também se levanta* descreve a vida rotineira de jovens em torno de seu herói romanescos, Jake Barnes, jornalista que veio da primeira guerra mundial com um acidente que o deixou impotente – que se recorde que Yogi Johnson de *As torrentes da primavera* era impotente pelo mesmo motivo. Ao seu lado, estão Lady Brett Ashley, Robert Cohn, Bill Gorton, Mike Campbell e outros. Eles viajam de Paris à cidade espanhola de Pamplona para desfrutar a festa de São Firmino, onde

assistiriam às touradas e conheceriam o toureiro Pedro Romero. De bar em bar, a narrativa se constitui em uma linha débil, entrelaçada por diálogos, paixões, desavenças, encontros e desencontros entre os personagens. O trio formado por Barnes, Cohn e Brett estabelece o eixo em torno do qual tudo gravita. O fato de que todos estejam apaixonados por Brett constitui a linha narrativa, ainda que detenha a frouxidão de que falamos acima.

Por certo, a descrição morna do romance detém momentos de grande impressionismo, trechos em que o talento de Hemingway se exhibe claramente. Como este abaixo, quando se relata a chuva que cai sobre a cidade espanhola num dos dias da festa:

Na praça, as bandeiras molhadas pendiam dos mastros brancos e as bandeirolas de encontro às fachadas das casas pendiam também úmidas. A garoa ininterrupta transformava-se às vezes em chuva pesada, fazendo toda a gente correr a refugiar-se nas arcadas e formando poças de água na praça. As ruas estavam molhadas, escuras, desertas. E, contudo, a festa continuava, sem pausa. Apenas, punha-se ao abrigo. (HEMINGWAY, 1971, p. 185)

Assim como este, há outros instantes de beleza que saltam aos olhos do leitor. Se estivesse organizado em versos, seria um poema vigoroso.

Entretanto, o que é vigente em *O sol também se levanta* é o tom morno, sem oscilações, sem altos e baixos, sem hierarquia entre os personagens.

A boemia é a saída que os personagens encontram para dispersar a monotonia daquele cotidiano. Certamente, trata-se de uma saída pequeno-burguesa para quem carece de relações substanciais com a vida em seu entorno. Vejam o diálogo entre Bill Gorton e Jake Barnes, quando o primeiro fazia com que o segundo se embriagasse para curar-se do estado depressivo em que estava. Barnes inicia a conversa:

- Estou bêbado.
- Não é para menos.
- Não era isso que você queria?
- Naturalmente. Embebede-se. Liberte-se dessa maldita depressão. (HEMINGWAY, 1971, p. 242)

Em sua *Estética*, Lukács disse algo sobre a filosofia da arte de Nietzsche que serve aos personagens de *O sol também se levanta*: embriagar-se é uma condição posta para a intelectualidade à época do capital imperialista, período em que a “monotonia da vida cotidiana, embrutecedora e sem alma, o acostumar-se a ela, reificada e que enfraquece a alma, provoca como reação a necessidade de estímulos intensos” (LUKÁCS, 1982, v. 2, p. 190). Face à rotina “embrutecedora e sem alma” da vida burguesa, surge a necessidade de “estímulos intensos” como a embriaguez de que os personagens do romance lançam mão. Dissemos: trata-se de uma saída pequeno-burguesa para a carência de espírito da vida.

As afirmações que espelham a época (da década de 1920) não fazem com que o realismo se sobreponha ao naturalismo inerente ao romance. Poderíamos arrolar uma dezena de passagens, em que as opiniões da pequena-burguesia se estampam, mas que,

por carência da preponderância narrativa, tais opiniões permanecem avulsas, sem a organicidade de forma e conteúdo que compõe o poder evocativo de uma criação literária. É descrita, por exemplo, a aspiração à nobreza desta burguesia boêmia, quando se diz que Lady Brett Ashley perderá o título ao se divorciar de seu marido, um nobre inglês. Eis que ela ouve de Conde Henry: “a senhora não precisa de título. Tem classe. Classe da cabeça aos pés” (HEMINGWAY, 1971, p. 69). Ao termo do diálogo, saúda-se: “precisamos fazer um brinde: à realeza” (HEMINGWAY, 1971, p. 70). Soma-se a isso o fato de que Brett irá se casar com Mike Campbell, que se declara um homem de negócios falido. Ou, então, no momento em que Bill Gorton fala a Barnes que lhe falta a grandeza dos sonhadores: “Devia sonhar. Todos os nossos grandes homens de negócios foram sonhadores. Veja Ford, o presidente Coolidge, Rockefeller e Jo Davidson” (HEMINGWAY, 1971, p. 135). Uma observação como esta, que aqui não passa de uma opinião avulsa, lançada a esmo, em *O grande Gatsby* de Fitzgerald teria um peso maior no interior da narrativa, por exemplo.

O caráter biográfico do romance é bastante conhecido, tendo Hemingway se inspirado em sua própria experiência para elaborar Jake Barnes. No mundo próprio de *O sol também se levanta*, é dito a Barnes por Bill Gorton: “você pretende ser um escritor. Mas é apenas um jornalista, um jornalista expatriado. Devia ser irônico o momento em que se levanta. Devia levantar-se com a boca cheia de piedade” (HEMINGWAY, 1971, p. 125). Em seguida, continua o insulto:

– Você é um expatriado. Perdeu o contato com o solo. Torna-se um pernóstico. Ficou estragado pelos falsos padrões europeus. Bebe até cair. Deixa-se obcecar pelo sexo. Passa o tempo conversando e não trabalha. É um expatriado, ouviu? Arrasta-se pelos cafés. (HEMINGWAY, 1971, p. 126)

Hemingway trouxe de sua experiência os elementos que dão suporte aos meandros do romance. Em *O sol também se levanta*, da particularidade pessoal do artista, brota o destino concreto do herói romanesco. Há um risco intrínseco a esse procedimento. É inteiramente possível que um criador estético seja capaz de erguer as questões relativas à sua particularidade pessoal à condição de uma “personalidade esteticamente importante”, como disse Lukács (1968a, p. 199); contudo, o reverso da moeda é igualmente possível: transpor para o mundo próprio do romance as repetições rotineiras da vida que corresponde a essa particularidade pessoal, sem tipificá-la em personagens que se elevem para além da simples rotina. *O sol também se levanta* correu esse risco e pagou um certo preço por ele.

A filosofia de Barnes é descrita em determinado trecho do romance, em sua segunda metade, quando já conhecemos bastante dos personagens e de sua história. Assim é escrito a propósito da concepção de mundo do herói do romance:

Gozar a vida consiste em saber obter com o dinheiro o mais possível. O mundo é um bom lugar para essa espécie de transações. Parecia-me uma boa filosofia. “Dentro

de cinco anos”, pensei, “eu a julgarei tão tola como todas as outras boas filosofias que já adotei.” (HEMINGWAY, 1971, p. 160)

Não há maiores consequências para o destino concreto dos personagens que a concepção de mundo de Barnes seja esta ou outra. Hemingway desejava demonstrar precisamente que o caráter férreo daquela rotina se mantinha sem alterações, com o sol se pondo e se levantando, a despeito das observações que os homens e mulheres implicados no enredo pudessem fazer a respeito.

É possível ver em *O sol também se levanta* um fruto tardio do naturalismo iniciado por Zola (e tão criticado por Lukács). Ao menos, a descrição niveladora é o mesmo método utilizado. O único personagem que busca confrontar-se com a monotonia do cotidiano reificado é Lady Brett Ashley. Isso se dá especialmente quando ela se apaixona pelo jovem toureiro Pedro Romero. O toureiro aparecia para ela com o heroísmo para além da ordem do dia, o extraordinário, a suspensão de uma vida esvaziada de sentido. Enquanto Mike Campbell, seu prometido esposo, era um empresário falido e eternamente bêbado, Pedro Romero significa a excitação, a aventura, o revigoramento apaixonante de sua condição. O trecho quando, ao fim do romance, Hemingway descreve a ação de Romero na arena diante de três touros, é um exemplar da qualidade estética a que podem chegar as cenas que nascem de sua pena. Porém, a relação curta de Brett com Romero desfaz-se justamente quando ele procura a estabilidade duradoura do matrimônio. “Finalmente, queria casar comigo”, disse Brett sobre as razões que a levaram a pôr um fim da relação com Romero. Depois de romper com Romero, ela decide voltar a Mike Campbell, o decadente bêbado de quem não consegue se desvencilhar: “vou procurar Mike novamente [...] Ele é tão amável e tão horrível! É disso que eu preciso” (HEMINGWAY, 1971, p. 261, 262).

As linhas finais do romance apresentam uma possibilidade inatingível de felicidade, de conteúdo humano para um cotidiano esvaziado de substancialidade. Barnes e Brett saem de um hotel em Madri em um táxi e travam o seguinte diálogo:

– Oh! Jake – disse Brett. – Poderíamos ter sido tão felizes juntos!

Diante de nós, um polícia em uniforme cáqui, a cavalo, dirigia o tráfego. Ergueu o bastão. O carro diminuiu a marcha, bruscamente, atirando Brett de encontro a mim.

– Sim – disse eu. – É sempre agradável pensar nisso. (HEMINGWAY, 1971, p. 166)

Enfim, com *O sol também se levanta*, Hemingway ensaiou o conteúdo que ganharia posteriormente em sua obra o caráter de uma grande sinfonia. Pode-se dizer com relação ao romance o que Lukács argumentou acerca dos primeiros trabalhos de Thomas Mann, isto é: no decorrer da criação de sua obra, “os estudos, as fantasias e as sonatas transformaram-se em sinfonias” (LUKÁCS, 1968, p. 191). *O sol também se levanta* é um interessantíssimo estudo, com todas as suas conquistas e suas limitações. E, por si só, essa posição no trajeto da escrita de Hemingway já lhe garante a perenidade de uma obra

modelar. Posteriormente, os objetos que foram estudados no romance encorporam-se e adquiriram o estatuto das grandes obras que estavam por vir.

3. O realismo crítico de *Adeus às armas* e a tragédia da Primeira Guerra Mundial

Em *As torrentes da primavera*, Hemingway faz uma anotação sobre a literatura que se debruça sobre o tema da guerra:

Para escrever sobre tal assunto [a guerra], jamais quem quer que fosse se rodeara de cuidados especiais. A literatura produz um efeito demasiado forte no espírito das pessoas. Por exemplo, a escritora americana Wila Cather escreveu um livro sobre a guerra em que a última parte foi tirada da ação vista no filme *O nascimento de uma nação*. Pois bem: de todas as partes da América recebeu cartas de ex-combatentes em que estes lhe confessavam o quanto o livro lhes havia agradado. (HEMINGWAY, 2016, p. 61)

Em *Adeus às armas*, Hemingway realiza este projeto acima: aborda o tema da guerra com o máximo de zelo, dando-lhe um tratamento vigorosamente realista. Sem experimentos arbitrários de uma paródia ou o naturalismo de um retrato jornalístico do evento, *Adeus às armas* é um exemplo de reflexão estética sobre a crueldade trágica da Primeira Guerra Mundial, como poucos foram elaborados. Hemingway escreveu esse romance com a certeza de que “a literatura produz um efeito demasiado forte nas pessoas”, como relatara na passagem transcrita de *As torrentes da primavera*.

Há o ponto de partida de uma experiência pessoal: assim como Hemingway, Frederic Henry, o herói do romance, alista-se voluntariamente no exército italiano como motorista de ambulância. No entanto, em *Adeus às armas*, ao contrário de *O sol também se levanta*, o dom de invenção de Hemingway é capaz de abstrair de sua experiência pessoal o que há de humanamente relevante, do modo como Scott Fitzgerald faria à sua maneira em *Suave é a noite*. O destino concreto de Henry não se atém ao meramente psicológico, personalista ou subjetivo; é algo mais, para além do círculo das coisas cotidianas que porventura tenham envolvido Hemingway durante a guerra. Por essa razão, os romances *O sol também se levanta* e *Adeus às armas* não podem ser colocados em pé de igualdade quanto à ascensão catártica de uma experiência pessoal que se universaliza num destino típico do herói romanesco, como pretende Ritchie (1971). Tanto *O sol também se levanta* quanto *Adeus às armas* partem de experiências pessoais de Hemingway; porém, apenas no segundo o criador capturou a universalidade contida naquela vivência. Nesse sentido, Frederic Henry é o tipo que Jake Barnes não conseguiu ser.

Desde o início, somos ambientados no seio mesmo da batalha. Apresentam-se Henry e seus colegas de farda. Como diz Dodman (2006, p. 251), “desde a primeira página do romance, Frederic sofre o trauma da guerra; a sua voz é sempre a voz de sobrevivente traumatizado com graves feridas e perdas”. Embora o romance seja bastante centrado no

destino de Frederic Henry, o que faz com que às vezes tenha uma estrutura parecida com a de uma novela, *Adeus às armas* é rico de vivências, com as quais nos confrontamos por meio dos descaminhos de seu herói romanesco. O antibelicismo surge espontaneamente do mundo próprio do romance, sem que Hemingway empunhe uma bandeira, ou faça que sua obra se transforme num panfleto. A ideia de que a guerra desumaniza as relações em sociedade é um fato que desponta no ambiente mesmo em que se inserem os personagens, o que implica um autêntico triunfo do realismo.

Falaremos sobre *Adeus às armas* o que Lukács (1971) afirma sobre *Um dia na vida de Ivan Denisovich*, de Soljenítsin: o cotidiano de um evento violento como a guerra (ou um gulag, no caso de Soljenítsin) é transposto para as páginas de uma obra de forma típica. Basta acompanharmos o cotidiano de Henry para que o trágico nasça diante dos nossos olhos, sem que Hemingway se obrigue a tomar partido contra ou a favor do objeto que se serve à sua reflexão.

O capítulo nove do romance é um exemplar do que tratamos. É o momento em que Hemingway narra a ida de Henry para a trincheira, onde iria ser ferido por uma granada de mão. Um diálogo como este traduz a forma pela qual a brutalidade da guerra fixa-se no cotidiano daqueles homens e mulheres:

- Essa estrada vai virar uma grande arapuca - advertiu Manera.
- Acho que os austríacos vão arrebentar com a gente.
- Provavelmente.
- Que tal comermos alguma coisa, tenente? Depois de começar a festa, não vamos conseguir parar para nada. (HEMINGWAY, 2017, p. 68)

A eminência da morte na trincheira atravessa a cotidianidade daqueles homens e mulheres; é tratada como tão corriqueira quanto alimentar-se. Não há o realismo cru e cruel de um Faulkner, mas, por certo, consiste num realismo aberto e límpido, franqueando ao leitor a realidade sem peias do campo de batalha. Em um instante adiante no mesmo capítulo nove:

- Tenente - disse Passini -, pelo que a gente entende, o senhor nos dá liberdade para falar. Escute... Não há nada pior do que a guerra. Nós aqui, nas ambulâncias, não temos como perceber o horror que é isso. E ninguém consegue acabar com a guerra, porque todos já enlouqueceram. Há pessoas que nunca se dão conta disso. Há quem tenha medo dos oficiais. É com esses que se fazem as guerras.
- Eu sei o quanto a guerra é terrível, mas temos de ir até o fim. (HEMINGWAY, 2017, p. 71)

Uma vez na guerra, é necessário seguir à frente, assim termina a conversa do tenente Henry com seu soldado. A trajetória de Henry no interior do mundo próprio do romance irá demonstrar que a inevitabilidade de seguir em frente com a guerra não é tão certa. É possível fugir.

No mesmo diálogo de Henry com seus comandados, vem à tona a condição de classe da guerra, expressa pelo soldado Passini: “- Há uma classe que controla o país, uma classe estúpida que não compreende nada e jamais vai compreender. Por isso é que temos essa guerra” (HEMINGWAY, 2017, p. 72).

As falas deste diálogo exibem o quanto ele é importante no cenário construído por Hemingway. Os soldados conversam entre si na trincheira, à espera de um ataque. A situação limite condiciona as palavras que são ditas. Soam mais fortes do que se fossem manifestas no rancho ou em qualquer outro lugar. A aversão à guerra que aparece ali é mais contundente do que seria se a mesma ideia fosse verbalizada num local diverso. Afirmar que há uma classe que controla a guerra segundo seus interesses é diferente caso estejamos deitados em nosso quarto ou em uma trincheira aguardando as mortes que certamente virão.

O modo como Hemingway narra o acidente que levou ao ferimento de Henry é um modelo de realismo. Leiamos as linhas iniciais do parágrafo:

Comi o meu último pedaço de queijo e bebi mais um gole de vinho. Ouvi de novo aquela tossida e depois o chuh-chuh-chuh-chuh - e depois um clarão, como se fosse uma fornalha de alto-forno aberta, e um estrondo, e um branco que logo passou a vermelho e rolou como levado pelo vento. Procurei respirar, mas a respiração não me vinha e me senti arrancado de mim mesmo e distante, muito, muito distante, e todo o tempo um corpo solto ao vento. (HEMINGWAY, 2017, p. 76)

A competência ímpar da criação de Hemingway é constante nesse capítulo nove. O capítulo por si só consiste sem dúvida em um imenso legado para as aquisições estéticas da literatura mundial. No capítulo, a catarse se possibilita a cada linha, todas escritas de forma ágil e densa. Com a sua leitura, muito mais do que qualquer outro dos quarenta e um capítulos do romance, podemos pensar na catarse possibilitada por *Adeus às armas*, como faz Russell (1955).

Inexiste sombra de romantismo, nenhuma celebração do heroísmo da guerra no drama vivido pelo tenente Henry.

- [...] Praticou algum ato heroico?
- Não. Os austríacos me arrebentaram enquanto eu comia um pedaço de queijo. (HEMINGWAY, 2017, p. 88)

Não há nenhum heroísmo em ser “arrebentado” enquanto se come um pedaço de queijo. Em *Adeus às armas*, a guerra se passa no chão do cotidiano, em sua realidade diária, desnudada pela literatura de Hemingway. Vemos aqui a modernidade da arte de Hemingway, que, ao contrário de um Vitor Hugo, por exemplo, não exalta as ações de seu próprio herói (cf. GASPAROTTO; BARBOSA, 2019).

Inexiste o romantismo, mas não quer dizer que *Adeus às armas* perca o seu lirismo, um lirismo que brota em determinadas passagens, como as que víamos também em *O sol também se levanta*. Hemingway é capaz de produzir cenas de forte contraste, em que

convivem mutuamente o lírico e o brutal, o sublime e o horror: “senti o cheiro do orvalho nos telhados vizinhos que o sol ia evaporando; depois, o cheiro do café dos atiradores antiaéreos” (HEMINGWAY, 2017, p. 136).

Henry apaixona-se pela enfermeira Catherine Barkley, ainda que, num primeiro momento, tenha suspeitado de seus sentimentos: “eu não amava Catherine Barkley, nem um pouco. Era um jogo, como o *bridge*, só que lançávamos palavras em vez de cartas” (HEMINGWAY, 2017, p. 47). Catherine possuía a exata noção do jogo: “não precisa fingir que me ama” (HEMINGWAY, 2017, p. 48), disse ela a Henry. Depois desse começo tateante, Henry e Catherine tornam-se um casal extremante afeito um ao outro, capazes de evocar o amor eterno ao longo do romance, que parecem à primeira vista exageradas em número e em tonalidade. No entanto, o número excessivo de declarações de amor eterno entre ambos é estratégico para Hemingway, uma vez que a tragédia final fica ainda mais trágica para o leitor. Não é, portanto, um expediente fora de propósito: Hemingway, intencionalmente, reforça a todo instante o amor abnegado de Henry e Catherine para que o fim trágico ganhe em maior tragicidade.

No decorrer do romance, a forma com que Hemingway expõe os eventos deixa entrever a sua capacidade em sustentar por páginas a fio um longo diálogo entre dois personagens, como o que se dá entre Henry e Catherine que precede à cirurgia pela qual o tenente passará; ou o diálogo de seis páginas entre os dois novamente, quando Catherine conta a Henry que está grávida; ou ainda quando Henry volta ao *front* depois de recuperado do acidente e reencontra o seu colega Rinaldi, a quem chama de “irmão de guerra” (HEMINGWAY, 2017, p. 220). Os diálogos são cênicos, que se assemelham a um ato de um drama.

De volta ao *front*, Henry pilota as ambulâncias rumo às trincheiras. A situação se complica e há uma sucessão de eventos. Dois sargentos descumprem uma ordem do tenente Henry e um deles é atingido e morto pelo próprio Henry, enquanto o outro foge. Ademais, a ambulância de Henry concede carona a duas italianas, que são nomeadas pelos soldados de “as duas virgens”; o texto sustenta a eminência de a qualquer hora ambas serem violentadas pela tropa comandada por Henry, o que não ocorre ao fim; o leitor fica em suspensão, ciente de que o estupro pode acontecer em breve, mas a violência não é praticada. Em seguida, Henry junta-se às fileiras do exército italiano que estão em retirada; nisso, é preso pela polícia militar e foge rapidamente antes que fosse fuzilado; afasta-se das fileiras em retirada nadando pelo rio e sobe em um trem cujo destino era Milão.

Reencontra Catherine e foge com ela para a Suíça. A vida parecia calma e resolvida para Henry na Suíça, até que Catherine entra em trabalho de parto, não resistindo e morrendo em consequência de uma hemorragia. Seu filho também não resiste. É essa a tragédia de Frederic Henry em *Adeus às armas*. Permanece sozinho ao cabo do romance. Yogi Johnson, de *As torrentes da primavera*, e Jake Barnes, de *O sol também se levanta*, ficaram impotentes depois da guerra. Henry não chegou a ficar impotente, mas seu filho

foi natimorto. Há uma clara intenção de Hemingway em tudo isso: demonstrar que a guerra não gera vida, não deixa herdeiros.

Diante disso, é compreensível uma passagem como esta de um dos capítulos finais do romance:

Aos que trazem coragem a este mundo, o mundo precisa quebrá-los para conseguir eliminá-los, e é o que faz. O mundo os quebra, a todos; no entanto, muitos deles tornam-se mais fortes, justamente no ponto onde foram quebrados. Mas os que não se deixam quebrar, o mundo os mata. Mata os muito bons, os muito meigos, os muito bravos - indiferentemente. Se vocês não estão em nenhuma dessas categorias, o mundo vai matar vocês, do mesmo modo. Apenas não terá pressa em fazer isso. (HEMINGWAY, 2017, p. 307)

É uma conversa de Hemingway com o leitor. Surge em meio à narrativa, espontaneamente. Não é uma nota do autor arbitrariamente inserida como ocorria em meio aos experimentos de *As torrentes da primavera*. É algo similar a um conselho, de quem esteve na guerra e resolveu escrever sobre ela com toda a gravidade que a tarefa exige, num tom desesperado e niilista, fatalista e resignado, que se justifica frente ao assombro da tragédia, consciente da universalidade que deve ser o motivo de sua criação estética.

Conclusão

A realidade da guerra determinou para Hemingway a forma do realismo crítico, que inclui, por exemplo, a consecução de tipos (cf. CARLI, 2012). Lukács (1968a) corretamente defende a ideia de que, no âmbito da arte, para cada objeto posto pela realidade há que se encontrar a forma que lhe é adequada; é exatamente isso que se deu com *Adeus às armas*: caso Hemingway tivesse recorrido aos experimentos vanguardistas de *As torrentes da primavera* ou ao naturalismo tabulador de *O sol também se levanta*, a reflexão que propunha com relação à Primeira Guerra estaria fadada a ser um mero esboço e nada mais (como acontece em seu turno com John dos Passos em *Os três soldados*). Com uma grande quantidade de informações de bastidores, Oldsey (1977) descreve minuciosamente o modo como Hemingway preparou o todo artístico de *Adeus às armas*, tendo em mãos o manuscrito deixado pelo romancista, o que demonstra o cuidado de Hemingway em estruturar o romance de tal maneira a ponto de estampar a desumanidade da guerra no destino concreto de Frederic Henry.

No mundo próprio de *Adeus às armas*, Henry deveria ser inevitavelmente um frustrado; a sua vida deveria ser um projeto falido. O seu triunfo daria a impressão de que a sordidez da guerra poderia consagrar-se. O personagem de Hemingway não morre ao cabo, mas lida com a morte a todo instante; não apenas com as mortes que o envolvem

durante a guerra, pelas quais Henry não demonstra nenhuma compaixão, mas, sobretudo, com a morte de sua amada e de seu filho que não veio a ser:

Frederic Henry é o primeiro exemplo completamente desenvolvido do que se tornaria o motivo dominante de Hemingway: um homem, geralmente de status militar ou paramilitar, que é forçado a reconhecer a inevitabilidade da morte e a frustração concomitante de tentar obter algo de valor de seu ataque. O que torna a apresentação de Hemingway em *Adeus às armas* uma conquista brilhante – nunca superada em nenhuma de suas variações posteriores sobre o tema – é sua apresentação sutil do processo de descoberta e da fusão quase perfeita que ele manteve entre o tema e sua narrativa método. (GANZEL, 1971, p. 577)

A sobrevivência de Henry é mesmo oportuna para que o personagem carregue consigo as cicatrizes da guerra; ao sobreviver, Henry termina com o peso da guerra em seus ombros, ainda que tenha sido indiferente a ela enquanto esteve em batalha. Não seria a guerra propriamente dita que deixaria marcas em seu corpo: para que Henry terminasse com cicatrizes de guerra, Hemingway recorreu à morte de Catherine Barkley e seu filho.

Com as categorias de Lukács, diríamos que há uma autêntica realização vitoriosa do realismo em *Adeus às armas*. Ao contrário do que ocorre em *As torrentes da primavera* e *O sol também se levanta*, em *Adeus às armas* estamos diante da crítica e da descoberta do real, conforme a fórmula que Lukács (1982) em sua *Estética* afirmou como sendo a consequência de toda grande arte realista.

Daí adiante, Hemingway não recuou da conquista obtida em seu terceiro romance. Se no posterior *Ter ou não ter*, o realismo apresenta-se, ainda que vacilante e sem a intensidade de *Adeus às armas*, teremos nas criações subsequentes *Por quem os sinos dobram?*, *O velho e o mar* e *Na outra margem, entre as árvores*, o vigor realista atualizado em temas diversos, sem nenhuma hesitação. Nesse sentido, podemos considerar *Adeus às armas* como um marco divisor de águas na literatura de Hemingway: é a primeira vez que na esfera da épica esse vigor realista se clareia; a sua escrita lança luz sobre o talento do romancista norte-americano para descobrir a humanidade por trás das atrocidades da guerra, criticando-as com a beleza de seu realismo.

Referências

BLOOM, Harold. The Story behind the story. In: BLOOM, Harold (org.) *Bloom's guide to The sun also rises*. New York: Bloom's Literary Criticism, 2007, p. 12–17.

CARLI, Ranieri. *A estética de György Lukács e o triunfo do realismo na literatura*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2012.

DODMAN, Trevor. "Going all to pieces": *A farewell to arms* as trauma narrative. *Twentieth Century Literature*, v. 52, n. 3, p. 249–274, 2006.

FLANAGAN, John T. Hemingway's Debt to Sherwood Anderson. *The Journal of English and Germanic Philology*, v. 54, n. 4, p. 507–520, 1955.

GANZEL, Dewey. A farewell to arms: the danger of imagination. *The Sewanee Review*, v. 79, n. 4, p. 576–597, Autumn, 1971.

GASPAROTTO, Bernardo; BARBOSA, Dalila. A constituição do herói de *Adeus às armas*, de Ernest Hemingway. *Revista Temática*, ano XV, n. 3, NAMID/UFPB, p. 85–99, 2019.

HENN, Judith Siegel. *The disturbing of categories: Hemingway's manipulation of Fielding, Turgenev, and Anderson in his parody The torrents of spring*. Thesis for Doctor of philosophy. Departament of English language and literature. University of Haia. November, 2004.

HEMINGWAY, Ernest. *O sol também se levanta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

_____. *As torrentes da primavera, seguido de Um gato à chuva e outros contos*. Porto: Porto Editora, 2016.

_____. *Adeus às armas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2017.

LUKÁCS, György. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. *Introdução a uma estética marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968a.

_____. *Solzhenitsyn*. Cambridge: MIT Press, 1971.

_____. *Estética I: la peculiaridad de lo estético*. Barcelona; México, DF: Grijalbo, 1982. 4 v.

MESSENT, Peter. *Ernest Hemingway*. New York: Palgrave Macmillan, 1992.

OLDSEY, Bernard. The genesis of *A Farewell to arms*. *Studies in American Fiction*, v. 5, n. 2, p. 175–185, 1977.

RITCHIE, Michael John. *Ernest Hemingway's early fiction: the emergence of a style and a point of view*. Thesis of master in arts of English. Massey University, New Zealand, 1971.

RUSSELL, H. K. The catharsis in "A farewell to arms". *Modern Fiction Studies*, v. 1, n. 3: Ernest Hemingway, August, p. 25–30, 1955.

STRONG, Amy. *Race and identity in Hemingway's fiction*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.

_____. Race and Ethnicity: American Indians. In: MODDELMOG, Debra; GIZZO, Suzanne del (orgs). *Ernest Hemingway in context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, p. 323–332.

TANGENDAL, Ross. Designed to Amuse: Hemingway's *The Torrents of Spring* and Intertextual Comedy. *MidAmerica*, v. 41, p. 11–22, 2014.

Realismo en la RDA:
para una revisión crítica del canon
en la obra de Christa Wolf

Realismo na RDA:
para uma revisão crítica do cânone
na obra de Christa Wolf

Mariela Ferrari

Doutora pela Universidade de Buenos Aires - UBA. Docente no Mestrado em Literaturas em Línguas Estrangeiras e em Literaturas Comparadas, UBA. Professora adjunta e coordenadora na Universidade Nacional Arturo Jauretche (UNAJ). Pós-doutorado em curso pela Associação Universitária Ibero-americana de Pós-graduação (AUIP). Investigadora na UBA, UNAJ, LMU, UNGS, entre outras universidades.

mariela_c_ferrari@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8786-448X>

Recebido em: 14/01/2020

Aceito para publicação em: 26/02/2020

Resumen

El presente trabajo explora la doble experimentación como representación de los escritores Heinrich von Kleist y Karoline von Günderrode y la propia Christa Wolf, su escritura y su lugar en la sociedad, en tanto revisión y cuestionamiento del canon artístico en la República Democrática Alemana, específicamente, a partir de la discusión acerca del concepto de realismo ya presente en la polémica entre Anna Seghers y Georg Lukács, a finales de la década de 1930.

Palavras chave: Wolf. Herencia versus tradición. Bloch. Lukács. Seghers

Abstract

This article proposes to explore the review and questioning of the artistic canon in Eastern Germany, starting from the discussion about the concept of Realism already present in the polemics between Anna Seghers and Georg Lukács, at the end of the 30', as a social and artistic critical movement of Wolf present not only in her novelistic, but also in her essayistic. Following Seghers steps, she contrasts implicitly the idea of the "official" canon to the notion of "heritage", that she rescues from Ernst Bloch, in terms of experimentation, reconstruction and montage of the past, in order to explore her present in the most acute and accurate way.

Keywords: *Wolf. Heritage versus tradition. Bloch. Lukács. Seghers.*

Hacia 1982, en una entrevista con Frauke Meyer-Gosau, Christa Wolf afirma: “Escribí *En ningún lugar. En parte alguna*, en 1977. Esa fue la época en la que me vi obligada a examinar las precondiciones para el fracaso, la conexión entre la desesperación social y el fracaso en la literatura” (CLAUSEN/WOLF, 1982, p. 89). Como contraparte del ensayo “La sombra de un sueño. Karoline von Günderrode: un esbozo”, dedicado a la poetisa alemana, la novela corta se centra en las figuras de Heinrich von Kleist y de Karoline von Günderrode, figuras cercanas a los círculos románticos, y simultáneamente, marginales dentro de estos. En ella, Wolf ensaya una forma de experimentación (que, de hecho, caracterizará toda su obra), en la que se propone averiguar cuándo comenzó esa “grieta espantosa entre artista y sociedad”, “¿cuándo fue que la división del trabajo influyó sobre la gente tan decisivamente que la literatura es expulsada de las esferas más importantes de la vida?” (ibíd., p. 90). La elección de estas figuras, ciertamente polémicas para el canon literario de Alemania Oriental, permite reflejar aquello que experimenta la propia escritora, como mujer y como intelectual, en el contexto de la RDA, ese “convertirse en un completo *outsider*” (íd.). Así, en el espejo de sus precursores, la escritora busca examinar su situación “para ser capaz de distanciarse de sí misma” (íd.).

El presente trabajo explora la doble experimentación como re-presentación de los escritores (Kleist y Günderrode) y la propia autora (Wolf), su escritura y su lugar en la sociedad, en tanto revisión y cuestionamiento del canon artístico en la República Democrática Alemana, específicamente, a partir de la discusión acerca del concepto de realismo ya presente en la polémica entre Anna Seghers y Georg Lukács, a finales de la década del '30. Desde este punto de vista, tanto en su praxis novelística, como en su ensayística, la escritora, tras los pasos de Seghers, contrapone de manera implícita un concepto de canon realista “oficial”, a la noción de “herencia”, que rescata de la obra de Ernst Bloch, en términos de la experimentación, reconstrucción y montaje¹ con respecto al pasado, a fin de explorar su presente de la manera más aguda y eficaz.

Para comprender mejor el posicionamiento de Wolf hacia los años '60 y '70, resulta necesario presentar brevemente las discusiones que, desde el exilio, se establecen en el campo intelectual alemán entre Anna Seghers y Georg Lukács, precedidas por el debate del filósofo con Ernst Bloch, respecto del realismo, su relación con el pasado, las vanguardias y los conceptos de herencia y tradición, en el contexto inmediato de la conformación de la noción de “realismo socialista” en 1932², como método de creación

1 Conceptos igualmente vinculados a la obra de Bloch y a la polémica con Lukács sobre el expresionismo.

2 El término “Realismo socialista” fue acuñado por Gorki en 1932. En el I Congreso Unitario de los Escritores Soviéticos, celebrado entre el 17 de agosto y el 1 de septiembre de 1934 en Moscú, contando con una nutrida participación de escritores alemanes en el exilio, el Realismo socialista quedó fijado, a partir de las intervenciones del escritor Maxim Gorki y el dirigente del PC Andrei Shdanov, como método oficial y obligatorio para la creación literaria en la Unión Soviética. De este modo, el primer concepto, que surgía de la necesidad de una fórmula operativa, o directriz, para la literatura comprometida contra el fascismo, se vio desvirtuado por el carácter dogmático y represivo del contexto soviético y el culto imperante a Stalin.

oficial y legitimado en la lucha contra el fascismo alemán. El intercambio entre los dos filósofos se inicia a comienzos de la década del '30, a partir de la publicación del artículo “Größe und Verfall des Expressionismus” (“Grandeza y decadencia’ del expresionismo”, de 1934) y la respuesta de Bloch en su conferencia “Marxismus und Dichtung” (Marxismo y literatura), así como la publicación, de *Erbschaft dieser Zeit* (Herencia de esta época, de 1935), prólogos del enfrentamiento directo entre ambos intelectuales. Ya el debate sobre el expresionismo en *Das Wort* focaliza la cuestión del tratamiento del pasado y el concepto de “herencia”. Para Lukács, el vanguardismo defendido por Bloch y Hanns Eisler “se comporta con la historia de su pueblo como con un mercado de baratijas”, ya que “la herencia es para él una masa muerta en la que se puede revolver arbitrariamente, de la que se pueden tomar trozos cualesquiera utilizables en un momento y que también es lícito montar arbitrariamente según las necesidades del momento” (LUKÁCS, 1977, p. 40s.). En el juicio de Lukács, esta forma de actuar, que, según Eisler, filtra los clásicos para reunir los “trozos adecuados” en la lucha del frente popular para la liberación del pueblo alemán, es un ejercicio completamente ajeno, orgulloso y negativo respecto del “glorioso pasado literario del pueblo alemán” (ibíd., p. 41).

Sin embargo, la percepción blochiana del problema de la herencia se encuentra en otro eje. La herencia se define como un retorno relativo de la superestructura cultural, desaparecida la infraestructura. Sólo en esa superestructura cultural se produce un excedente rescatable de lo efímero de la temporalidad y proyectable hacia el futuro. José Gimbernat afirma que “[r]ealizar la herencia significa ‘separar la utopía de la ideología en las obras culturales’” (GIMBERNAT, 1983, p. 21). Si, para Lukács, el expresionismo, como reflejo subjetivo de la experiencia y la abstracción, es la imagen inmediata e ideológica de “la descomposición y la decadencia de la burguesía, inepta para comprender las fuerzas históricas de la realidad”; para Bloch, en la herencia dialéctica, la utopía brinda el germen que habilita la supervivencia, precisamente, en sus medios técnicos y, sobre todo, en el montaje, técnica de experimentación que Wolf retoma específicamente en su obra. Mientras que, según Lukács, esta técnica representa la imposibilidad de acceder a una perspectiva de totalidad y, en ella, se expresan las limitaciones más agudas del antirrealismo expresionista como manifestación de la conciencia desgarrada, es decir, la crisis de conciencia del capitalismo en crisis; para Bloch, precisamente, por esta crisis, la técnica del montaje es la más adecuada para expresar lo real, ya que “el montaje en fragmentos de la antigua realidad es el experimento de refuncionalizarla en una nueva”, un movimiento mediador en la representación artística de la realidad. Así, el arte también es una expresión de la distorsión de lo real en una época crítica, ya que, “quizá, la verdadera realidad también sea interrupción” (ibíd., p. 22s.), de modo que el factor utópico de la producción estética, que Bloch denomina “carácter heredable”, se encuentra en la capacidad de reorientar, mediante el arte, la realidad.

Desde este punto de vista, se trata de un concepto distinto de realidad el que establece el desacuerdo de Lukács y Bloch. La concepción de una realidad cohesionada y cerrada, cohesión de totalidad mediada infinitamente, quizás, afirma Bloch, no es tan objetiva como Lukács sostiene, ya que posee rasgos sistemáticos y clásicos (tradicionales), mientras que la verdadera realidad es también interrupción. Un concepto de realidad objetivista y cerrado se vuelve contra todo intento artístico de descomponer la imagen del mundo (GIMBERNAT, 1983, p. 21 ss.)

Afirma Vedda que el análisis de la herencia se establece desde la perspectiva de Bloch de que “las ideologías no son únicamente falsa conciencia o expresión mecánica de la base material en la que fueron concebidas”. Desestimando una condena unilateral de las ideologías, para Bloch, estas pueden representar latencias vivas que demandan realización, con lo que se enfatiza su “potencialidad crítica”.³ De este modo, la perspectiva anticapitalista romántica de Bloch se manifiesta en su rescate de una idea de Romanticismo renuente al progreso, en las palabras de Miguel Salmerón Infante, “un romanticismo especialmente reticente a la jaula de hierro del progreso, a lo grisáceo de la autoridad legal-racional” (SALMERÓN INFANTE, 2009, p. 955s.). Precisamente, esta perspectiva sobre el romanticismo anticapitalista como *Weltanschauung* o visión del mundo, en los términos de Löwy y Sayre, será retomada posteriormente en la obra de Anna Seghers, y sobre todo, en la de Christa Wolf.

En *Herencia de esta época*, en 1935, Bloch interpreta la tendencia a la reacción y hacia el Nacionalsocialismo por parte de los dos grupos más perjudicados en el proceso de derrumbe económico, los campesinos y los empleados, en vinculación con ciertas nociones románticas; pero, para Bloch, el movimiento obrero debe volverse consciente de la fuerza que, bien empleadas, pueden tener algunas de estas nociones románticas, tales como las de vida, alma, inconsciente y totalidad, utilizables, si la revolución se propusiera desenmascarar estas categorías o, más aún, como afirma Bloch, “sobrepasar al antiguo poseedor de las mismas y hacerse dueña de ellas” (BLOCH, 1985, p. 182). En un movimiento crítico paradójicamente paralelo al de Lukács respecto de la falsificación reaccionaria de la obra de Büchner por parte del fascismo, que interpreta sesgadamente y oblitera de forma flagrante la potencia revolucionaria e iluminista del autor decimonónico, Bloch se propone disputar al fascismo la apropiación igualmente ilegítima de esa otra herencia revolucionaria y, sobre todo, utópica, la del Romanticismo, como potencial experimento potenciador de utopía. Como afirma Salmerón Infante, “En el momento en

³ Según Vedda, Bloch se refiere al concepto de excedente cultural (*kultureller Überschuss*), como la posibilidad de ciertas estructuras ideológicas para ir más allá del presente limitado en el que tuvieron origen para alcanzar mayor amplitud: “este excedente se da en todas las expresiones significativas del arte, la ciencia y la filosofía, que para Bloch representan más que la falsa conciencia que una sociedad determinada ha tenido acerca de sí misma”. Las obras de arte pertenecientes a períodos pasados brindan placer estético, y también pueden resultar válidas como normas y modelos insuperables. Las producciones literarias y artísticas, y, en menor medida, las grandes obras de la filosofía tienen pues la capacidad de rebasar su propia época y espacio, “para erigirse en fundadoras de utopía” (VEDDA, 2010).

que Bloch vive es especialmente importante que el socialismo se dé cuenta de que no sólo es hijo de la Ilustración, desmitificadora, sino también de un romanticismo capaz de reavivar el mito a favor de la revolución. Para Bloch, conceptos originariamente románticos, organicistas o renuentes a un progreso contienen también un potencial emancipatorio. De ahí que sea urgente recoger todos esos contenidos de la reacción romántica como herencia de nuestro tiempo” (íd.). Pero, para convertirse en herencia, es necesario supeditar el mito romántico al de la utopía como culminación del proceso ilustrado.

En continuidad con este debate, en la muy citada correspondencia entre Seghers y Lukács, a finales de la misma década, la escritora y el filósofo se confrontan con respecto a la delimitación del concepto de realismo. Pero la polémica es, en esta instancia, tanto para Seghers, como para Lukács, algo más que una excusa para la discusión netamente literaria, acerca del método realista, el problema de la representación y la teoría del reflejo, o los problemas de la mediación artística o el concepto de inmediatez. La discusión mantiene un trasfondo diverso en dos sentidos: por un lado, en cuanto al foco del debate (el problema del realismo, ligado de manera inmediata a la cuestión de la decadencia, según el Lukács cuestionado por Seghers), y, por otro lado, en cuanto al apremio de esa actualidad más próxima, que compele a la acción crítica, en el contexto fascista. Aunque el objetivo común para ambos constituya combatir en ese frente de lucha, la comprensión y el sentido de esta pelea son diversos, del mismo modo que el juicio y posicionamiento de ambos respecto del frente de combate lo es.

La escritora comienza estableciendo un paralelo respecto de la comprensión del problema del realismo en otros momentos históricos de crisis, similares al presente de la lucha frente al fascismo. En tal sentido, el *Goethezeit*, el período artístico, en términos de Heinrich Heine, constituye un lapso revisitado por el propio Lukács y, polémicamente, por Seghers, en relación con el concepto de herencia frente a una noción del canon esbozada en la obra del filósofo, alrededor de la figura central de Goethe al que se confrontan una serie de autores de la tradición literaria delimitada como “romántica”. Entre estas figuras, se encuentran autores Kleist, Hölderlin y von Günderrode, que estarán presentes también en las reflexiones y obras de Wolf y de otros autores de la RDA que reelaboran posteriormente el pasado literario alemán y reflexionan sobre el canon oficial impuesto por la política cultural del Estado. Sobresale como uno de los focos de la polémica la figura de Heinrich von Kleist, al que Lukács había dedicado su ensayo de 1936 (LUKÁCS, 1970, pp. 15–48) y que, según el prólogo de 1950 a *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts* (Realistas alemanes del siglo XIX), constituye “la máxima figura del Romanticismo Alemán” (LUKÁCS, 1970, p. 3). Seghers rescata lo que podríamos denominar con Bloch el carácter heredable de la época romántica, en tanto, a su ver, los tiempos de crisis “se caracterizan desde siempre en la historia del arte por violentas rupturas estilísticas, por experimentos, por curiosas formas mixtas; luego, el historiador puede apreciar cuál es el camino que se ha hecho viable” (en LUKÁCS, 1977, p. 52ss.). Para la autora, si bien los errores serían

justificables en estas tentativas, en realidad, es dudoso que dichos ensayos románticos hayan sido errores o “carreras en el vacío” (íd.). Consecuentemente, desde 1950, la autora profundiza este posicionamiento sobre la herencia romántica como espacio de reflexión acerca de las temáticas del arte y la literatura, a partir de otras formas de experimentación, ensayo e hibridación, en su obra literaria. Así, si, por un lado, en el relato “Crisanta” y en *Das wirkliche Blau*, se remite al significado simbólico del azul que trasciende el ámbito material y se connota como elemento clave para la dimensión poética, en alusión al *Heinrich von Ofterdingen*, de Novalis; por otro lado, en los relatos de *Sonderbare Begegnungen* y en *Die Reisebegegnung* (1973), se representa la confluencia entre la ficción biográfica y la reflexión metaliteraria, antecedente directo de mayor importancia en la literatura de la RDA para la obra de Wolf. En el encuentro fantástico entre Hoffmann, Gogol y Kafka, se manifiestan dialógicamente diversas posturas sobre el arte y la literatura y la confluencia de, al menos, dos escritores polémicos para el canon de la RDA, en sus respectivas épocas críticas.

La reflexión, relectura y reinterpretación del Romanticismo, etapa que Leonarda Trapassi denomina “una época marcada por la crítica oficial en la RDA como reaccionaria y decadente”, manifiesta una apuesta en oposición cada vez más abierta por parte de los escritores e intelectuales del Este a un concepto normativo de realismo socialista. Pero, menos que la exigencia de un nuevo canon literario (inaugurar una nueva “tradición”), como postula Trapassi, se trata aquí de revivir una “herencia” dejada de lado como decadente, como posibilidad de experimentación y representación de otra experiencia de apertura hacia lo utópico como emancipación revolucionaria.

Desde este punto de vista, la *Novelle* de artista de Seghers tiene continuidad directa en la obra de Wolf. Si los relatos reunidos en el volumen *Unter den Linden*, escritos entre 1969 y 1972, constituyen una primera aproximación estética a la tradición literaria romántica (fantástica, subjetivista, revolucionaria y utópica), con los ensayos de la década del '70, dedicados a Caroline von Günderrode y Bettina Brentano, *Der Schatten eines Traumes* y *Ein Brief über die Bettine*, Wolf focaliza la escritura femenina del periodo romántico, a fin de “configurar un nuevo concepto de realismo, y para transmitir y mediar contenidos de crítica social” (TRAPASSI, mimeo). En el mismo sentido, la novela corta *Kein Ort. Nirgends* (En ningún lugar, en parte alguna), comparable, pero aún más radical que *Die Reisebegegnung*, de Seghers, representa ese otro encuentro imaginario, en este caso, como dijimos, entre von Günderrode y el trágico Heinrich von Kleist, con la propia narradora. Marginales del movimiento marginal en el canon de la RDA, para Wolf, ambos constituyen la primera generación intelectual que vivió las condiciones de alienación subjetiva propias de la Modernidad. Pero es la experiencia de la autora en el contexto de la RDA aquello que refleja el experimento ensayo-*Novelle*. Así, afirma Wolf: “En ese momento, estaba viviendo un sentimiento intenso de encontrarme situada entre la espada y la pared, [...] 1976 fue la cesura en el desarrollo de una política cultural en nuestro país,

indicada [...] por el exilio obligado de Wolf Biermann. Eso condujo a una polarización de gente culturalmente activa en diferentes campos, especialmente, la literatura: un grupo de autores se volvió consciente de que ya no se necesitaba su colaboración directa, el tipo de colaboración por la que ellos estaban dispuestos a responder y que creían correcta. Después de todo, somos socialistas, vivíamos como socialistas en la República Democrática de Alemania porque queríamos involucrarnos, colaborar. Ser apartados de la literatura trajo una crisis al individuo, una crisis existencial. Fue el origen, para mí, entre otros, del trabajo con el material de vidas tales como la de Günderrode y Kleist. Para mí, ni siquiera hubiera sido posible trabajar en el problema con material contemporáneo [...] Tomé estas dos figuras para ensayar yo misma su problemática” (WOLF/ CLAUSEN, 1982, p. 88ss.). Las cartas de Kleist y los papeles de Günderrode, tal como sus experiencias vitales, proveyeron material para la fusión de citas literarias, auténticas o reelaboradas, y de los escritos personales de ambos autores, en la hibridación de textos autobiográficos y ficcionales, propios y ajenos, en la mezcla de personas verbales, de perspectivas de focalización, de monólogos y diálogos entre las figuras. En el mismo sentido, la novela corta experimenta con los conceptos de género (literarios, pero, sobre todo, sexuales), a fin de cuestionar las determinaciones sociales convencionales sobre mujeres y hombres, desde el pasado, pero, para el presente, otra herencia de Bloch, en sus postulaciones sobre el matriarcado y su análisis de Johann Jakob Bachofen (BLOCH, 2011, p. 193ss.).

Como propusimos anteriormente, si el canon se entiende como serie literaria y política, modélica y “oficial”, desde el concepto de una “tradición” que delimita la literatura considerada alta, el concepto de “herencia” (de estos escritores doblemente marginales dentro del marginal Romanticismo) se contrapone a esta tradición y manifiesta vivo ese pasado en el presente, a través de la experimentación que también es una operación de montaje. Con esto, el movimiento de Wolf, intelectual, pero ante todo, político, no sólo continua el capítulo de la historia de la literatura iniciado por Seghers, sino que, en una coyuntura sentida como similar, rescata al propio Bloch como herencia. Wolf se hace eco de la necesidad de un modelo de escritura que considere también otra comprensión del realismo, la búsqueda experiencial y creativa del autor, una búsqueda o experimentación literaria pero también subjetiva (genérica) y social, en términos de apertura utópica. Como objeto y reflejo de una etapa similar en su vida y en su praxis poética, para Wolf, en el período artístico, se inicia la crítica acérrima a una forma de alienación condicionada socialmente por la división genérica del trabajo, que excluye tanto al intelectual (y, más específicamente, al artista), como, sobre todo, a la mujer. Frente a esto, en un giro novedoso, la autora ensaya su propia experimentación en el rescate romántico, por una parte, y marxista heterodoxo, por otra, a fin de configurar una nueva totalidad (utópica), un nuevo encuentro del presente con el pasado, que incluya tanto el desterrado elemento intelectual-artístico, como el elemento femenino expulsado en la incipiente sociedad industrial, una expulsión más predominante aún en la actual sociedad igualmente

patriarcal, industrial y tecnificada⁴, cuya crítica agudiza Wolf en la narración “Experimento personal. Acotaciones a un informe”, y en obras como *Cassandra y Medea*, que retoman el elemento literario, femenino y mítico soterrado. De este modo, tanto el rescatado montaje expresionista, como el defendido Romanticismo (bajo la forma de un anticapitalismo más insurrecto que reaccionario –tradicional) manifiestan, en esta perspectiva, como herencia recuperada, la posibilidad revolucionaria de la realización de una utopía más necesaria que nunca, en la urgencia constante del presente.

4 Sayre y Löwy se refieren al romanticismo como un significante cultural que perdura hasta el presente. El romanticismo puede ser definido como una forma de crítica cultural a la “modernidad”, inspirada en valores premodernos; entendida la Modernidad como la civilización capitalista/ industrial/ tecnológica nacida en el siglo XVIII y que todavía es predominante (sin diferenciar Este u Oeste). El desencadenamiento del mundo, la cuantificación y la reificación de relaciones sociales, la fuerza destructiva de la maquinización, el reinado de la racionalidad abstracta Y la disolución de plazos comunitarios son los aspectos que los románticos critican o rechazan en esta civilización, en nombre de una constelación de valores que incluyen la imaginación, la experiencia subjetiva, la fantasía, la comunidad y la reintegración a la naturaleza (SAYRE/LÖWY, 1995).

Referências

BLOCH, Ernst. *Derecho patriarcal y dignidad humana*. Trad. de Felipe Gonzalez Vicén. Madrid: Dykinson, 2011.

_____. *Erbschaft dieser Zeit. Gesamtausgabe Band 4*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.

GIMBERNAT, José. *Ernst Bloch. Utopía y esperanza*. Madrid: Cátedra, 1983.

LUKÁCS, Georg. *Materiales sobre el realismo*. Trad. de Manuel Sacristán. Barcelona/Buenos Aires/México: Grijalbo, 1977.

_____. *Realistas alemanes del siglo XIX*. Trad. de Manuel Sacristán. Barcelona/Buenos Aires/México: Grijalbo, 1970.

SALMERÓN INFANTE, Miguel. Antes, desde y para el exilio. *Herencia de esta época* (1935/1962) de Ernst Bloch. En: *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura* CLXXXV 739 septiembre–octubre (2009), p. 953–962, 2009.

SAYRE, Robert; LÖWY, Michael. Romanticism as a feminist vision: The Quest of Christa Wolf. En: *New German Critique*, N° 64, Germany: East, West, and Other (Invierno, 1995), p. 105–134, 1995.

TRAPASSI, Leonarda. La tradición del Romanticismo y la literatura de la RDA (mimeo).

VEDDA, Miguel La dimensión crítica del autor. Christa Wolf como ensayista. En: JANÉ, Jordi; SIGUÁN, Marisa (eds.). *Was bleibt? Christa Wolf y los temas literarios de la reunificación alemana*. Barcelona: Sociedad Goethe de España, 2010, p. 119–129.

WOLF, Christa, *Cassandra*. Trad. De Miguel Sáenz. Madrid: El País, 2005.

WOLF, Christa; CLAUSEN, Jeanette. Culture is what you experience: an interview with Christa Wolf. En: *New German Critique*, No. 27, Women Writers and Critics (otoño de 1982), p. 89–100, 1982.

O realismo russo na guerra civil
revolucionária:
a propósito do ensaio de Lukács sobre o
romance *A derrota*, de Alexander Fadeiev

Russian realism in the
revolutionary civil war:
about Georg Lukács' essay on the novel
Alexander Fadeiev's *The Nineteen*

Bernard Herman Hess

Doutor em Literatura pela Universidade de
Brasília. Professor de Literatura no curso de
Licenciatura e Educação do Campo da
Universidade de Brasília.

bernard@unb.br

<https://orcid.org/0000-0003-3383-7387>

Recebido em: 29/01/2020

Aceito para publicação em: 26/02/2020

Resumo

Este artigo tem como objetivo extrair alguns elementos da análise, feita por Georg Lukács, da produção literária soviética que narra a experiência histórica da luta pela tomada do poder bolchevique da guerra civil russa após 1917. Analisa, em particular, o ensaio sobre o romance *A derrota*, de Alexander Fadeiev. São elementos que revelam a concepção de realismo literário do crítico, além da valorização que este faz da herança literária do realismo russo clássico para o desenvolvimento do ulterior realismo socialista.

Palavras chave: Georg Lukács. *O realismo russo na literatura universal*. Fadeiev *A derrota*. História. Revolução.

Abstract

This article aims to extract some elements from Georg Lukács' analysis of Soviet literary production, which narrates the historical experience of the struggle for Bolshevik power in the Russian civil war after 1917. In particular, it analyses Alexander Fadeiev's essay on the novel The nineteen. These elements reveal the critic's conception of literary realism, as well as his appreciation of the literary heritage of classical Russian realism for the development of further socialist realism.

Keywords: Georg Lukács. Russian realism in universal literature. Fadeiev *The nineteen*. History. Revolution.

(...)
*Uma parte de mim
é permanente;
outra parte
se sabe de repente.
Uma parte de mim
é só vertigem;
outra parte,
linguagem.
Traduzir-se uma parte
na outra parte
– que é uma questão
de vida ou morte –
será arte?*

*Ferreira Gullar,
Na vertigem do dia. (1980)*

1. Introdução

É inegável que nos encontramos numa quadra histórica radicalmente diversa daquela em que viveu o pensador húngaro, crítico da literatura, Georg Lukács. Entre pesquisadores e acadêmicos, não são poucos (creio que são a maioria) os que consideram este e outros pensadores de formação marxista definitivamente superados, soterrados pelos entulhos da queda do muro de Berlim. Apesar disso, impenitentes, insistimos em conhecer suas obras e em apreender delas seu conteúdo atual, sua capacidade crítica em relação às contradições fundamentais da sociedade moderna ainda em sua fase burguesa.

A época em que Lukács sistematicamente produziu a maior parte de seus ensaios sobre literatura (Shakespeare, Goethe, Balzac, Stendhal, Thomas Mann, Tolstói e Dostoiévski são apenas alguns dos mais conhecidos do público brasileiro) estende-se dos anos 30 até o fim de sua vida, em 1971. Como críticos da literatura, acreditamos que seja possível descobrir, a partir desse amplo e sólido conjunto de ensaios, elementos que apontem para os limites concretos (e também para as possibilidades) daquele período objetivo. Almejando alcançar as condições históricas para uma verdadeira emancipação humana, o proletariado europeu, agora consciente de sua condição de classe independente, ensaiou sucessivas revoluções de aspiração socialistas. Também o povo russo empenhou-se nesse exercício. Após o ensaio geral em 1905, o assalto ao poder em 1917 e o governo soviético estabeleceram um novo patamar concreto nas lutas sociais de emancipação social no mundo. Se vivemos de fato uma nova etapa histórica após a queda do muro de Berlim, ela conserva muitos elementos do velho mundo: junto com a “liberdade

universal” anunciada, tornou-se quase de bom tom negar a necessidade de superar a ordem capitalista. A herança intelectual produzida pela teoria crítica do século XX, nas longas décadas da experiência soviética, não pode ser apagada, sob pena de apagar-se, irresponsavelmente, toda uma era de riquíssimos ensinamentos, entre erros e acertos. Georg Lukács foi um desses intelectuais, o que provavelmente mais densamente contribuiu para essa tradição filosófica e crítica. Soube atravessar, denunciando concepções pseudoteóricas, os territórios inimigos das concepções deterministas e naturalistas do stalinismo e do zhdanovismo. Compelido pela sua honestidade intelectual, viu-se obrigado a apontar para as deturpações de uma arte verdadeiramente socialista.

É nesse sentido que opero aqui uma tentativa de recuperar e evidenciar a lógica histórica percebida por esse pensador e crítico nas obras mais destacadas da literatura russa dos primeiros anos do poder bolchevique. Também procuro analisar a depuração de alguns elementos do método crítico de Lukács sobre o problema do realismo que se depreendem desses ensaios, compostos sobre vários romances do realismo russo e publicados na obra *O realismo russo na literatura universal*¹. Comento, aqui, um conjunto menor de ensaios; em particular, trato do ensaio em que o autor investiga o romance *A derrota* (1925), de Alexander Fadeiev², obra que é analisada dentro de um bloco maior de estudos, onde figura ao lado de outros dois romances (de N. Virta e M. Cholokhov). Os três romances históricos são analisados nesse conjunto de três capítulos, ciclo intitulado: “Aspectos e problemas da guerra civil”.

Cabe aqui ainda uma incontornável explicação introdutória. O livro *O realismo russo na literatura universal*, a partir de sua terceira edição, compõe duas partes: a primeira denomina-se “O realismo crítico”; a segunda, “O realismo socialista”. As primeiras duas edições da obra (a primeira é de 1949) são essencialmente diversas das edições subsequentes (a terceira edição é de 1951). O traço distintivo fundamental entre as primeiras duas edições e as demais é que aquelas não contam com a segunda parte, os ensaios dedicados ao realismo socialista. Além disso, outra observação é imprescindível para o nosso estudo: a partir da terceira edição, a primeira parte ganha quatro novos ensaios, dois sobre Puchkin, um sobre Gogol e um sobre o romance *Que fazer?* de Tchernitchevski. O título da obra – *O realismo russo na literatura universal* – será mantido, mesmo tratando-se de edições substancialmente diferentes, o que sugere que o autor quisesse manter, com isso, a unidade entre as duas partes, isto é, apontar para a unidade ou continuidade existente dentro do processo literário realista russo, mesmo em suas distintas fases históricas. Lukács trata desse problema já no prefácio à primeira edição:

1 LUKÁCS, Georg. *Probleme de Realismus II. Der russische Realismus in der Weltliteratur*. Neuwied und Berlin: Luchterhand, 1964. Neste texto, todas as citações desse livro foram traduzidas por mim do original alemão.

2 O romance *A derrota* foi publicado em português pela Editora Avante, mas usamos a edição alemã (*Die Neunzehn*), também utilizada por Lukács, atualmente disponível em forma digital, conforme indicação nas referências bibliográficas deste texto, ver FADEIEV, Alexander. As citações desse romance foram traduzidas por mim do alemão.

Os maiores realistas russos, Tolstoi e Dostoiévski, foram apropriados pela ideologia reacionária, que tentou convertê-los em *místicos afastados* do seu tempo, em *“aristocratas espirituais”*, ausentes nas lutas cotidianas. Essa falsificação das figuras de Tolstoi e Dostoiévski servia também para sustentar a *lenda de uma Rússia “sagrada” e mística*. Não encontramos essa lenda apenas em reacionários declarados como Mereschkowski, mas igualmente em pensadores que, no mais, eram progressistas, como Masaryk. Quando o povo russo se libertou em 1917, amplos setores de intelectuais, em conformidade com isto, construíram uma oposição entre a nova Rússia livre e a literatura russa mais representativa do passado. A afirmação mentirosa de que a nova Rússia teria adotado uma completa guinada em todos os terrenos da cultura, e que ela teria desprezado a literatura russa clássica, que ela a teria até mesmo perseguido, foi uma arma da propaganda contrarrevolucionária.

Já há muito ruíram essas difamações contrarrevolucionárias. Pretensamente continuadora da literatura mística russa, a literatura dos emigrantes brancos – isolada do solo pátrio, dos reais problemas da pátria – demonstrou logo sua infertilidade. Por outro lado, foi impossível manter em segredo do público inteligente que na União Soviética, através de uma representação vigorosa dos recentes problemas da vida social renovada, estivesse em elaboração uma nova literatura, rica e interessante; e os leitores inteligentes dessa literatura puderam observar como é forte exatamente aqui a relação da nova literatura com o realismo clássico. Basta nos referirmos a Cholokhov, o continuador do realismo de Tolstoi. (LUKÁCS, 1964, p. 9, grifos nossos).

Ou seja, Lukács chama a atenção para o processo necessariamente unitário da produção literária russa; ele encara os escritores realistas russos como pertencentes a um processo artístico único, embora ligados diretamente a dois períodos fundamentalmente distintos da história russa.

Essa intenção do crítico húngaro pode ser notada em outro traço formal distintivo entre as duas versões de *O realismo russo na literatura universal*. Nas duas primeiras edições (1949/50), o livro integra dois ensaios sobre Gorki, isto com o nítido objetivo de apresentá-lo como aquele que consolida e aprofunda a literatura russa pré-revolucionária, além de inaugurar o novo ciclo que se abre com a Revolução de Outubro, o ciclo do realismo socialista. A partir da terceira edição (1951), esses mesmos dois ensaios abrem a segunda parte, nova, o conjunto de ensaios dedicados ao realismo socialista. Essa mudança nos interessa aqui em particular. No prefácio à terceira edição, Lukács explica: “Este livro é, em sentido preciso, a direta continuação das edições anteriores” (LUKÁCS, 1964, p. 16). Ainda assim, trata-se, diz ele, de um livro essencialmente novo: “Mesmo os ensaios sobre o realismo crítico [os sobre Puchkin, Gogol e Tchernitchevski] tem esse caráter” (LUKÁCS, 1964, p. 16). No prefácio à edição italiana de *Letteratura sovietica* (LUKÁCS, 1956), que neste caso figurou como edição à parte, diz: “Tanto é, que as páginas sobre Gorki, colocadas como conclusão naquela obra, podem com pleno direito introduzir os ensaios que reúnem” (LUKÁCS, 1956, p. 7, tradução minha). O autor explica, no prefácio à terceira edição alemã, que, enquanto nas primeiras edições “Máximo Gorki aparecia fechando a obra, como coroamento do realismo *clássico* na Rússia, como marco da

transição para o realismo socialista”, a partir da terceira edição “ele ganha o lugar de primeiro *clássico* do novo tipo de realismo, o realismo socialista” (LUKÁCS, 1964, p. 16, grifos nossos). De escritor pertencente ao realismo clássico, passa agora (a partir da 3ª edição) a ocupar a posição de clássico do realismo socialista. Chama a atenção o uso – aparentemente ambivalente – do termo “clássico”.

Lukács poderia ter criado outra obra, nova, contendo apenas os ensaios sobre o realismo socialista, publicado à parte. Na edição original, não foi o que fez; manteve o título. A razão nos parece ser de cunho teórico: o empenho de Lukács está em opor-se às mistificações e deturpações reacionárias difundidas na Rússia e no ocidente, posições que afirmam que a Revolução de Outubro produziu uma ruptura completa com as tradições artísticas do passado russo, do realismo russo clássico. Nada mais falso. Os ensaios procuram desvendar a necessária existência de uma linha histórica e estética imanente de continuidade que retomam e renovam o realismo das obras do século XIX, as do grande realismo clássico, russo e universal.

Como se apresenta essa continuidade artística, literária e revolucionária, no novo período histórico? Tentaremos abordar essa questão a partir da análise do ensaio de Lukács sobre o romance *A derrota*, de Alexander Fadeiev.

2. A continuidade do realismo crítico: a revolução em disputa

Como vimos, com Lukács, Gorki é o primeiro grande escritor do realismo russo socialista; e pertenceu também ao último e mais radical dos escritores da geração precedente. Radical no sentido da radicalidade derivada do próprio momento histórico, da situação particular de acirramento objetivo das contradições sociais, das migrações de multidões de camponeses e proletários esfomeados em direção à Rússia meridional, numa luta exasperada pela simples sobrevivência física. Por isso, a obra de Gorki constitui um ponto de inflexão dentro da tradição do realismo russo. A origem social de Gorki permitiu que revelasse essa Rússia, a Rússia pré-revolucionária. No ensaio “A comédia humana da Rússia pré-revolucionária”, Lukács (1964) aponta para o vínculo orgânico que Gorki estabelece entre literatura e vida, entre a formação humana que a literatura universal traz no autoconhecimento do homem e da vida social, da vida popular. Tradição clássica que Gorki assimila e que inaugura em um novo período histórico, radicalmente novo. Essa tradição também será desenvolvida por escritores clássicos do novo período, subsequentes a Gorki, após a inflexão para o realismo de novo tipo. Romances históricos como *A derrota* (Alexander Fadeiev), *Solidão* (Nikolai Virta) e *O Don silencioso* (Mikhail Cholókhov) constituem as três obras agrupadas por Lukács no primeiro ciclo de romances analisados, denominado “Figuras e problemas da guerra civil”. Trata-se, portanto, da temática geral desse conjunto de romances: a guerra civil revolucionária, dentro da qual opera, de modo convergente, a nossa análise do romance *A derrota*.

Assim, é sempre dentro de temáticas históricas objetivas, gerais, que Lukács busca investigar os romances russos desse período e dos períodos subsequentes. O conjunto das obras eleitas obedece, portanto, uma lógica histórica objetiva (as demais obras literárias analisadas pelo crítico ao longo desta segunda parte obedecem a esse mesmo critério; os ciclos subsequentes são: “A edificação socialista e o desenvolvimento do novo homem”; “Os heróis da Grande Guerra Patriótica”; “A elaboração crítica do período stalinista”).

Mas o conjunto do estudo lukácsiano sobre o Realismo russo, de Puchkin a Tolstoi e de Gorki a Soljenizin é mais do que uma investigação de obras pertencentes a um período histórico determinado e ultrapassado. É o entendimento continuado do realismo literário e histórico, da figuração de momentos históricos concretos decisivos, dentro do universal processo social em curso. Esboça-se, nesse sentido, a ideia de que cada um dos momentos da história social russa pertence diretamente à história social europeia, universal. É – nos parece – a sugestão contida no título do livro: o realismo russo está *na* literatura universal (*Weltliteratur*), existe enquanto parte constituinte; a literatura russa realista integra organicamente a literatura universal, e cumpre uma importância dentro dela. A compreensão da figuração literária da história russa é aqui apenas um movimento de retorno àquela produção artística, necessário para compreender a dinâmica social das forças históricas universais em curso naquele momento. Lukács, em “O romance como epopeia burguesa” (2011), aponta correspondências históricas entre as jornadas de 1848, primeira revolução proletária, derrotada, e o levante em Paris de 1871, e, em outro nível de desenvolvimento das forças proletárias, essa correspondência se restabelece, desenvolvida, entre os eventos de 1905 e de 1917 na Rússia. Nesse sentido, concebemos, a partir dos estudos críticos de Lukács, os romances históricos da Guerra civil revolucionária como ensaios sobre a natureza das sublevações, entre vitórias e derrotas.

Analisaremos, portanto, o estudo crítico de Lukács que analisa um romance que figura uma derrota. A derrota militar – embora carregada de uma decisiva superioridade moral – de uma divisão de *partisans* soviéticos. Mas trata-se de algo substancialmente diferente daquilo que produziu em larga escala a escola de escritores soviéticos ligados ao “Proletkult” e ao assim chamado romance proletário (Lukács preferiu a designação “romantismo revolucionário”). Dão-se três eventos históricos de grande impacto para a Rússia: Explosão da Primeira Grande Guerra, em meio à guerra; A Revolução de 1917 e, subsequente, a Guerra civil revolucionária, que se estende por aproximadamente cinco anos. São três fenômenos visceralmente ligados. Lukács, após os ensaios sobre Gorki, estuda os romances pertencentes a esse período histórico. Do front da Primeira Grande Guerra às mais diversas regiões da guerra civil, figuram as contradições do processo da sublevação e da resistência revolucionária. O romance de Fadeiev, *A derrota*, abre o ciclo dos romances investigados por Lukács sobre o sangrento período da Guerra civil. Os

outros dois romances estudados dentro deste ciclo são, como já dissemos, *Solidão*, de Virta, e *O Don silencioso*, de Cholókhov.

Em *O Don silencioso*, o protagonista (um herói mediano) é um jovem cossaco que se vê, após ser obrigado a deixar a aldeia natal para lutar na Primeira Guerra, na iminência de escolher entre seguir lutando no front contra seus iguais – trabalhadores alemães, austríacos e húngaros – ou ingressar, após a notícia da queda do czar em fevereiro de 1917, num conflito de nova ordem, aberto entre bolcheviques e todos aqueles que apoiavam o recém-criado governo provisório, de caráter assumidamente burguês e imperialista. O protagonista hesita entre lutar ao lado dos brancos ou dos vermelhos, mas termina aderindo aos primeiros e à contrarrevolução. *Solidão* é a história daqueles homens que se ligam às forças reacionárias e combatem clandestinamente o exército vermelho e o poder bolchevique recém-estabelecido. *A derrota* é a narrativa de um grupo guerrilheiro da resistência bolchevique durante a guerra civil na Sibéria, regimento que, após meses de lutas em situação de isolamento e em franca desvantagem contra os inimigos cossacos e japoneses, sofre uma terrível derrota militar (da inteira divisão *partisan*, sobram apenas dezenove guerrilheiros). Trata-se aqui, portanto, de mais um romance que figura o processo vivo e contraditório da guerra civil revolucionária, apresentada livre dos esquemas rígidos e simplistas tão comuns no período. Figuram-se aqui homens inteiros, mostrados por dentro, em seus profundos e dolorosos dilemas, em suas verdadeiras facetas humanas, mas que vivem esses dilemas interiores em função de fatores históricos concretos, decisivos para seus destinos individuais. É deste romance que iremos destacar alguns aspectos.

3. A figuração dos problemas da guerra civil revolucionária

Lukács investiga em seu ensaio o trabalho literário deste primeiro romance de Alexander Fadeiev. Trata-se de uma das suas mais importantes e melhores obras; um romance que figura com verdade, objetividade e profundidade a vida dos homens que empenharam suas existências na conquista do poder proletário e socialista durante os anos da guerra civil. Logo, é uma narrativa que versa sobre o tema da guerra civil; mas temos diante de nós não um mero relato ou documento histórico; há nesta narrativa especificidades que lhe conferem profundo valor estético. Para Lukács, a escolha do tema por parte do romancista pressupõe dois âmbitos, o geral e o específico, o universal e o singular. O tema geral é a guerra civil russa, que será tratado por vários escritores e que representa aquele fenômeno social que marcou quase todo o extenso território russo por aproximadamente cinco anos. Ou seja, esse grande tema poderia receber tratamento não só literário, mas, por exemplo, historiográfico. O que transforma o tema geral em obra literária, o que lhe confere força estética, é a escolha do tema específico, singular, situações e problemas singulares da guerra civil. Personagens singulares são erigidos em

protagonistas, plasmados para expor e caracterizar o teor social, humano da guerra civil russa. No ensaio sobre o romance de Fadeiev, Lukács esclarece como se dá nos romances da guerra civil russa a diferença entre as duas noções, de tema geral e tema singular:

Por um lado, o período de guerra civil carrega certas determinações socio-históricas gerais que se impõem a todo escritor que leva a sua tarefa minimamente a sério. Para ser breve, enfatizarei apenas a superioridade moral das unidades de combate vermelhas sobre as brancas; (...) Por outro lado, a totalidade extensiva da guerra civil deve produzir a inter-relação de grupos humanos concretos, de modo que do tema em sentido genérico surja o tema propriamente literário. Por mais que o tema geral possa parecer claro e nitidamente delineado do ponto de vista das ciências sociais, literariamente ele ainda constitui uma espécie de névoa que, embora contenha em si a objetividade concreta da obra em formação, ao mesmo tempo a esconde. (LUKÁCS, 1964, p. 338).

Tem-se, assim, o tema geral e o tema particular. No tema particular vive o ser de classe e consciência de classe na escolha do tema. É outro ponto que será, na opinião de Lukács, no processo estético, da escolha do tema literário: “Portanto, o posicionamento ideológico mais geral do escritor deve ao menos concretizar-se num determinado conteúdo de ideias, que deve encarnar-se em determinados homens e acontecimentos; e só agora podemos dizer que estamos diante de um tema concreto” (LUKÁCS, 1964, p. 338). Trata-se, agora sim, de um tema objetivo, de homens concretos em situações concretas. Da situação objetiva deriva a sondagem psicológica, a pesquisa interior, subjetiva, como reflexo estético da situação temática geral.

Mas é ainda necessário, para compreender acertadamente o procedimento estético depreendido da análise desse romance, indicar para a atitude que o autor assume diante da realidade que deseja figurar:

É claro que o caminho aqui descrito – de certo modo lógico-metodológico, que vai do tema abstrato ao tema concreto – de modo algum corresponde ao procedimento da prática literária real. Pelo contrário, quanto mais o autor em questão for um verdadeiro escritor, mais esse procedimento correrá em sentido oposto. A experiência do verdadeiro escritor é geralmente resultado de homens concretos em situações concretas; dar vida a eles e interpretá-los corretamente, isso ele considera sua missão e tarefa. Na sua prática literária, o conteúdo de ideias e a concepção de mundo parecem apenas meios para aprofundar a leitura do real, para torná-lo sensível. (LUKÁCS, 1964, pp. 338-339).

Lukács define, portanto, o procedimento estético enquanto processo histórico concreto, enquanto desvendamento da lógica histórica contida na realidade social concreta. A categoria estética central aqui é a da *particularidade*, que aparece subentendida em Lukács já durante os anos 30, sobretudo a partir de 1936, nos ensaios sobre Gorki e Makarrenko.³ A particularidade é aquele aspecto ou aquela situação da

³ Ver VEDDA, Miguel. Realismo literario e pedagogía socialista: a propósito de los ensayos de György Lukács sobre Gorki y Makarrenko. Disponível em: < <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-59910-7>>.

singularidade na qual estão contidas as leis gerais, não abstratas, do universal, as tendências sociais em curso em determinado período histórico. Diz Lukács:

Mesmo na própria realidade, o geral não leva uma existência independente, mas vive no objeto singular e nesse contexto tem uma existência real; é o que deve ocorrer também no reflexo literário dessa realidade. Sim, é inerente à essência da arte, ao modo particular do seu reflexo, que nela esse inseparável nexo do geral com o singular se torna ainda mais claro e acentuado do que na média da própria realidade. Isso, entretanto, não anula o íntimo nexo dialético do geral com o singular, mas antes o reforça. O talento artístico consiste, não em último lugar, em ver de tal modo o singular que, sem perder o seu caráter de singular, nele se torne visível o geral enquanto natureza e determinação do singular. A maior capacidade artística, a criação de tipos, baseia-se nesta ligação entre o geral e o individual. (LUKÁCS, 1964, p. 339).

Entendemos o tema geral da guerra civil russa como parte do processo histórico geral; ele integra concretamente a história humana universal na medida em que representa uma das etapas de superação social dentro da história moderna. A sociedade moderna burguesa havia atingido na Europa ocidental seu desenvolvimento econômico máximo e também o seu esgotamento social. São sinais de reação a esse esgotamento os processos revolucionários do proletariado francês e alemão em 1848, o levante da Comuna de Paris em 1871 e inúmeras insurreições ou tentativas insurrecionais na Europa central. A guerra civil revolucionária russa é possivelmente o resultado mais contundente do acúmulo das experiências anteriores. Para demonstrar, portanto, como esse tema geral se manifesta na temática singular das obras literárias, e como ele se imbrica no texto literário de Fadeiev, como se opera essa relação orgânica, comentaremos aqui, a título de exemplo, uma passagem do romance.

Marx, numa passagem bastante conhecida do *Dezoito Brumário de Luiz Bonaparte*, formula do seguinte modo a relação entre condições objetivas e fatores subjetivos, entre as condições históricas objetivamente dadas e as possibilidades de ação humana na definição do seu devir histórico: “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” (MARX, 2006, p. 106). Já próximo ao desfecho da narrativa, Fadeiev narra a difícil situação de isolamento militar da pequena divisão de guerrilheiros bolcheviques que, enfim, leva esta ao recuo necessário. Está decidido: executam-se as manobras para a retirada, o grupo se prepara para o primeiro grande confronto; embora numericamente pouco superior, os cossacos contam com armas modernas, pois tem o apoio de forças militares japonesas. Precisam romper a linha inimiga com alguma possibilidade de sucesso, isto é, com o menor número de baixas. Os destacamentos estão reunidos, escondidos num bosque, sob o comando de Lewinsohn. É chegado o momento de enfrentar os cossacos. Entretanto, na iminência do confronto, o chefe da divisão, Lewinsohn, experimentará um longo e significativo monólogo interior,

de impressionante força estética, de profunda autoconsciência humana, subjetividade que se revela como resultado do conjunto das situações objetivas vividas pelo herói. Trata-se de uma sondagem psicológica do protagonista em que se apresentam todas as suas qualidades humanas, sua moral elevada; mas nesse monólogo interior, igualmente, são também confessadas as fraquezas e dúvidas do herói; o narrador revela um homem experimentando atributos humanos bastante comuns, como o medo da morte. Aqui, porém, esse medo de morrer apresenta-se modalizado, relativizado, conforme a situação vivida pelo herói, entre passado e presente. Nesse momento, no momento do confronto final, o medo de Lewinsohn se faz novamente presente, mas o seu compromisso revolucionário e o seu amor pela vida dos companheiros falam mais alto. Abaixo transcrevo a passagem do romance:

Embora o número de cossacos fosse pequeno, Lewinsohn ficou subitamente excitado, como no primeiro e distante período de sua atividade militar.

Em sua carreira de lutador, ele distinguiu dois períodos, que não estavam separadas por uma linha divisória clara, mas que ele distinguia pelas próprias sensações que neles tinha experimentado.

No primeiro período, quando ele teve que comandar muitas pessoas sem qualquer treinamento militar, mesmo sem ser capaz de atirar, ele tinha a sensação de que, na verdade, não era ele quem comandava, mas que os eventos se desenvolviam independentemente dele e de sua vontade. E isso não foi porque ele não cumpria o seu dever honestamente (ele se esforçava para dar de si tudo que podia), nem porque ele pensou que uma pessoa não poderia influenciar os acontecimentos em que as massas estavam envolvidas (ele até considerava essa opinião como a pior manifestação de hipocrisia humana, que existia para encobrir a própria fraqueza, isto é, a falta de vontade de agir); não, era porque neste curto período agitado da sua atividade militar, quase todas as suas forças mentais precisavam ser usadas para vencer o medo de perder a vida, que ele involuntariamente sentia em combate e buscava esconder dos outros.

No entanto, ele rapidamente se acostumou às circunstâncias e descobriu que, quando era responsável pela vida dos outros, o medo pela sua própria vida não o incomodava mais. Neste segundo período, ele também se tornou capaz de dirigir os acontecimentos – o que se dava quando conseguia compreender de modo mais completo e eficaz, mais claro e acertado, o curso real desses acontecimentos, a relação entre as forças e as pessoas que neles viviam.

Mas agora ele sentiu novamente uma forte excitação e sentiu que essa excitação estava de alguma forma conectada com seu novo estado de espírito, com todos os seus pensamentos sobre si mesmo e sobre a morte de Meteliza.⁴

Lewinsohn pensa como um comunista, mas o faz aqui sem formulações sofisticadas ou teóricas, sem esquemas rígidos; sem revelar, subjetivamente, a própria experiência

4 FADEIEV, Alexander. *Die Neunzehn (A derrota)*. Disponível em: <<https://nemesismarxists.org/fadejew-die-neunzehn6.htm>>.

humana desse processo social. Os personagens centrais do romance têm uma vida interior profunda e rica.

Na narrativa capitaneada por Lewinsohn como herói bolchevique e comunista, como dirigente de um processo revolucionário que implica em destinos de homens reais, há uma perspectiva histórica em jogo. Essa perspectiva se expressa na forte moral de resistência, na luta guerrilheira que tem como horizonte, ainda que impreciso, a vitória da revolução socialista. Em curto prazo, espera-os nitidamente uma derrota, mas há, latente, uma força moral construída ao longo desse tempo, das experiências de luta vividas pelo conjunto da divisão, dos seus quatro destacamentos. A força moral vem também da confiança que adquiriram em relação ao chefe, ao tomarem conhecimento concreto da necessidade da disciplina, necessidade vivida pelos destacamentos em momentos decisivos, de vida ou morte. Apesar da derrota iminente anunciada, apesar das provações por que passam, dormindo escondidos em florestas, já exaustos e famintos, acreditam na possibilidade da vitória bolchevique, querem e precisam se juntar às forças amigas, às divisões das quais foram separados. Querem e precisam recuperar o elo perdido. E desejam também, intimamente, voltar à vida normal, de camponeses e operários. Não almejam uma ordem social definida abstratamente; estão convictos de que lutam contra a guerra entre irmãos, contra a exploração pelos *kúlaks*; estão convictos de terem ocupado a posição acertada na história dos russos.

A perspectiva literária contida na passagem particular do romance acima comentada revela as forças humanas, subjetivas, que residem em homens singulares, tornando-se objetivas, ganhando força de ação, como pode ser visto nas reflexões e nas atitudes do protagonista. O enredo do romance culmina com uma derrota, a derrota da divisão de Lewinsohn. Poucos sobrevivem: dezenove. Mas a vitória está contida na força de resistência desses homens que lutam até o fim, até o limite de suas forças, objetivas e subjetivas. As derrotas são parte do processo histórico maior, estão nele contidas; portanto, esses fenômenos reais precisam ser plasmados literariamente em sua profunda riqueza social e subjetiva. São momentos que devem ser vistos por dentro, compreendidos em sua complexidade, tornadas inteligíveis aos homens que desejam encarar a história em suas determinações reais.

Desaparece neste romance – e nessa perspectiva estética – aquele olhar meramente observador, a escrita impassível de um historiador, que procura documentar a realidade objetiva, que contempla à distância os fatos da guerra civil e descreve os homens como *coisas*. “Os homens constituem comumente apenas um “acessório”, um material ilustrativo que integra a situação de fato” (Lukács, 1968, p. 91). Os problemas do amplamente difundido (e recusado) “romance proletário”, problemas que resultaram de influências vanguardistas (sobretudo do naturalismo) são resultado da catastrófica orientação cultural *zhdanovista*.

O romance *A derrota*, de Alexander Fadeiev, representa bem a empreitada estética daqueles escritores russos esquecidos, abandonados no passado, pela crítica do presente. Foram escritores que buscaram revelar a riqueza da luta do povo dentro de um processo histórico decisivo, o da guerra civil revolucionária. Revolução que pertenceu aos russos, à história russa, desde Puchkin, Gogol ou Tolstoi; interpretação que será retomada por Gorki, Fadeiev, Cholókhov, Makarrenko e Soljenizin. Tratamos do esforço dos povos em revolucionar a vida de homens e mulheres, em se desvencilhar das amarras do passado de uma sociedade decadente. Coube aos escritores russos memorizar as páginas dessa história de lutas empedernidas, que certamente não foram em vão.

Ao escritor de ficção cabe esse papel do desvendamento das contradições humanas mais íntimas; papel igualmente revolucionário cabe *mutatis mutandis* à crítica literária, o de investigar e apresentar as fontes desses fenômenos vivos, verdadeiramente humanos. A crítica atua numa espécie de convergência com o escritor de ficção. Embora essas duas dimensões nunca se confundam, nunca se identifiquem, elas se aproximam e irmanam. É necessária a análise em perspectiva, estética e crítica. Sem preconceitos, devemos buscar revelar a história, nela descobrir a verdade. Certamente não é possível conhecer de uma só vez a grande verdade, mas é possível buscar as pequenas verdades, em circunstâncias particulares da história, encontrar o nosso universal desejo de liberdade.

A verdade social configura-se nessa totalidade histórica. E é no mundo criado da totalidade intensiva que a arte nos apresenta como surgem e onde estão contidas as forças sociais que agem a favor ou contra a emancipação humana. Vitórias e derrotas são partes constitutivas de um mesmo processo histórico objetivo; precisamos estar atentos a esse caráter unitário e contraditório do mundo dos homens, dentro do qual operam as forças sociais decisivas.

Referências

FADEIEV, Alexander. *A derrota*. Lisboa: Editora Avante, 2019.

_____. *Die Neunzehn*. (1925). In: *Nemesis* – Sozialistisches Archiv für Belletristik. Disponível em: <<https://nemesis.marxists.org/fadejew-die-neunzehn1.htm>>

LUKÁCS, Georg. *Probleme des Realismus II: Der russische Realismus in der Weltliteratur*. Neuwied und Berlin: Luchterhand, 1964.

_____. Premessa all'Edizione Italiana. In: _____. *La letteratura sovietica*. Firenze: Editori Riuniti, 1956. Disponível em: <https://gyorgylukacs.files.wordpress.com/2014/05/letteratura_sovietica.pdf>

_____. Narrar ou descrever. In: _____. *Ensaio sobre literatura*. Tradução do ensaio por Giseh Vianna Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. O romance como epopeia burguesa. In: _____. *Arte e sociedade. Escritos estéticos 1932-1967*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011.

MARX, Karl. *O Dezoito Brumário de Louis Bonaparte*. Tradução de Silvio Donizete Chagas. São Paulo: Centauro, 2006.

VEDDA, Miguel. Realismo literario e pedagogía socialista: a propósito de los ensayos de György Lukács sobre Gorki y Makarrenko. In: *Cadernos do GPOSSHE On-line*, 1 (1), 2018, p. 1-28. Disponível em: <<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-59910-7>>.

Lo “salvaje” en las narrativas del comienzo: hacia una tipología de personajes viajeros. Los casos de Robinson Crusoe y Allie Fox

O “selvagem” nas narrativas do início: para uma tipologia de personagens viajantes. Os casos de Robinson Crusóe e Allie Fox

Martín Ignacio Koval

Doutor em Letras pela Universidade de Buenos Aires (UBA). Docente da UBA e da Universidade Nacional Arturo Jauretche (UNAJ). Investigador Assistente do Conselho Nacional de Investigações Científicas e Técnicas (CONICET).

martinignaciokoval@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3641-5721>

Recebido em: 25/01/2020

Aceito para publicação em: 26/02/2020

Resumen

Este artículo analiza las novelas *Robinson Crusoe* y *La costa de los mosquitos* -uno de cuyos intertextos es, justamente, la obra de Defoe- a partir de su condición de *narrativas del comienzo*, es decir, de textos que tematizan el viaje a un entorno “salvaje” -que se postula como “primigenio” - por parte de un personaje o grupo proveniente de la “civilización”. El estudio de las relaciones y acciones llevadas a cabo por los personajes en y a partir del contacto con lo primitivo permite echar luz respecto de las variaciones y continuidades entre las obras de Defoe y Theroux.

Palabras clave: Lo salvaje. Civilización. Comienzo. Literatura de viajes. Robinsonada.

Abstract

This article analyses the novels Robinson Crusoe and Mosquito Coast -one of whose intertexts is precisely Defoe's work- on the basis of their condition as “beginning narratives”, that is, texts that deal with the journey to a “wild” environment -which is postulated as “primeval”- by a character or group coming from “civilization”. The study of the relationships and actions carried out by the characters in and through their contact with the primitive allows us to shed light on the variations and continuities between the works of Defoe and Theroux.

Keywords: Wilderness. Civilization. Beginning. Travel literature. Robinsonade.

La premisa en que se sustenta este trabajo es que existe un esquema de acción transgenérico típico de la Modernidad –sobre todo reconocible desde la Conquista de América– que permite poner en relación obras literarias y no literarias de géneros tan diversos como las crónicas de ocupación, conquista o colonización, los diarios de los misioneros (por ejemplo, de los padres jesuitas en el Río de la Plata), la novela histórica, las robinsonadas individuales y de grupo, y, entre otros, los relatos de viaje.

En ciertas manifestaciones de todos estos géneros existe un interés común por la representación del viaje de un individuo o grupo (ficcional o no) proveniente de un mundo “civilizado” a uno “primitivo” o “salvaje”. Es decir, se trata de textos que se sitúan en la tradición de lo que Jauss (1995) ha caracterizado como “nostalgia del comienzo”, una fórmula que expresa un interés de la Modernidad temprana¹ por los orígenes (de la sociedad, de la religión, de las instituciones, etc.), fomentado en gran medida por los registros etnográficos de pueblos extraeuropeos desde la Conquista de América en adelante.

Por supuesto, se puede objetar que siempre es relativa la respuesta a la pregunta de qué es lo primitivo o salvaje y qué lo civilizado. A fin de que no se interpreten los términos “primitivo” o “salvaje” y “civilizado” como valoraciones morales peyorativas o laudatorias, se puede recurrir a fórmulas como “n” y “n+1”, donde “n” (nulo o bajo grado de transformación de la naturaleza por el ser humano) y “n+1” (mayor grado de transformación de la naturaleza por el ser humano) son tan solo expresión del metabolismo entre la naturaleza y el progreso–científico técnico tal como se dio en el mundo occidental desde los griegos en adelante.

En esta ocasión quisiéramos poner en relación a dos personajes de dos novelas alejadas entre sí por casi tres siglos: Robinson Crusoe en la novela homónima de Daniel Defoe (1719)² y Allie Fox en *La costa de los mosquitos* (1981) de Paul Theroux.³ Nos interesa analizar dos pasajes concretos en los que se da cuenta de los efectos que produce, a largo plazo, el ambiente salvaje (una isla frente a las costas de Venezuela y la selva hondureña, respectivamente), en los personajes provenientes de la “civilización” (Inglaterra y EE.UU.). En estas escenas, en los modos diversos de adaptación física y psicológica al ambiente *otro*, pretendemos encontrar claves para una tipología que permita ponerlos en relación y, a la vez, diferenciarlos.

Robinson, el “peludo”

1 Jauss habla del siglo XVIII, pero creemos que se lo puede rastrear también en el siglo XVI.

2 La novela completa consta de tres volúmenes: La vida y las extrañas y sorprendentes aventuras de Robinson Crusoe (abril de 1719), Nuevas aventuras de Robinson Crusoe: la segunda y última parte de su vida (agosto de 1719) y Serias reflexiones a lo largo de la vida y las extrañas y sorprendentes aventuras de Robinson Crusoe, con su visión del mundo angelical (agosto de 1720). Es el primer volumen, el más popular, el que aquí nos interesa.

3 En inglés, The Mosquito Coast.

No es necesario reponer el argumento de la novela de Defoe, pues, como se suele repetir, ha llegado a conformar un mito fundante de nuestra civilización (WATT, 1991). De cualquier modo, es conveniente recordar que Robinson Crusoe, el único sobreviviente de un naufragio, ha logrado llegar a una isla aparentemente desierta en la que, con perseverancia y apoyándose en su fe, ha prosperado.

El pasaje que nos interesa comentar en detalle aparece poco antes de que Robinson descubra la huella del pie descalzo en la arena, cuando ya ha pasado unos quince años de vida solitaria en la isla. En ocasión de una visita que desea hacer a cierto sector de la isla que no ha explorado del todo bien, Robinson decide describirle al lector su propia figura grotesca, cualidad que, con todo, según aclara, no tenía ninguna importancia ya que no había nadie en la isla para juzgarlo. Así dice:

...pero si en Inglaterra a alguien le hubiera tocado enfrentarse con un hombre como yo, o se hubiera asustado o le hubiera causado gran hilaridad. Y como a menudo me observaba, no podía dejar de sonreír ante la idea de viajar por Yorkshire con tal equipo y ropas [...].

Tenía un gran gorro informe, hecho de piel de cabra, con un faldón que pendía en la parte posterior para protegerme del sol tanto como para impedir que la lluvia corriera sobre mi cuello, porque nada es tan perjudicial en estos climas como la lluvia sobre la piel bajo las ropas.

Tenía una chaqueta corta de piel de cabra, con los faldones que llegaban hasta la mitad de los muslos, y un par de pantalones hasta la rodilla del mismo material. Los pantalones estaban hechos con la piel de un chivo viejo, cuyo pelo pendía tan largo que llegaba a la mitad de mis pantorrillas. No tenía ni medias ni zapatos, pero me había hecho un par de algo que no sé cómo llamar, parecidos a polainas que me cubrían parte de la pierna y se ataban al costado, pero de la forma más bárbara [barbarous], como el resto de mis ropas.

[...] En cuanto a mi rostro, su color no era en realidad tan de mulato como podría esperarse de un hombre que no lo cuidaba en absoluto y que vivía dentro de los nueve o diez grados del equinoccio. [La barba] me la había cortado muy corta, salvo lo que crecía sobre mi lado superior, que había recortado formando un gran par de bigotes mahometanos tales como había visto que lucían algunos turcos de Salé, porque los moros no usan tales bigotes. De esos bigotes no diré que eran tan largos como para que colgara mi sombrero de ellos, pero sí de un largo y una forma suficientemente monstruosos [monstrous] y que en Inglaterra hubiesen parecido espantosos (1982, p. 159s.)

Lo que llama la atención de la auto-descripción de Robinson es, en primer lugar, la constante preocupación por referir a los marcos perceptivos de los lectores ingleses. Explica lo que un inglés sentiría si lo viera en Yorkshire con su figura actual: miedo o ganas de reírse. Le aclara a su lector (inglés) que "en estos climas" (a diferencia de lo que es el caso en Inglaterra) es necesario tomar recaudos para protegerse de la copiosa lluvia. Tiene en consideración lo que un lector promedio puede llegar a suponer de alguien que lleva

muchos años viviendo en una isla desierta: que habrá sufrido los efectos de la aclimatación. Le confiesa al lector que seguramente, por ser inglés, sus bigotes mahometanos le parecerían, si los viera, “monstruosos”, por más que (o precisamente porque) así los usan algunos turcos.

En segundo lugar, se destaca la presencia del pelo. En los bigotes, pero también en las piernas. Estas están cubiertas por la piel lanuda de un chivo viejo, “cuyo pelo pendía tan largo que llegaba a la mitad de mis pantorrillas”. Robinson se parece a este respecto a las imágenes de salvajes caracterizados como seres antropomórficos peludos, que eran muy comunes en la Edad Media. El pelo es, más allá de ello, un atributo animal en el ser humano, que remite evidentemente a los orígenes filogenéticos de la hominización.

Por último, se destaca el término “monstruoso”, empleado por Robinson con relación a sus bigotes. El monstruo es “lo viviente de valor negativo”, un *disvalor*, es decir, se define por una relación de *contraste* con lo que se considera orgánicamente normal, estándar y portador de valor positivo (CANGUILHEM, 1971, p. 101). En virtud de esta definición y aún a riesgo de forzar un poco el análisis, se puede sostener que en la auto-descripción de Robinson como “monstruo” *in nuce* una teoría de la normalidad (i.e. de lo civilizado), que se postula como encarnada en el (en la ficción, futuro, y, por fuera de la ficción, presente) lector metropolitano inglés.

Lo que no puede soslayarse es que no hay texto que reflexione sobre lo salvaje sin que dé cuenta a la vez, de manera implícita o explícita, de una teoría de la civilización. Es que lo salvaje es aquello que en última instancia le otorga legitimidad. *Por más “malestar” que le cause al hombre, este debe estar contento de ser civilizado, ya que, sino, sería un salvaje, sea lo que fuere que este término quiera decir.* Es en este sentido que, como dice Bartra, “[d]etrás de cada hito plantado por el progreso de la cultura europea se esconde un salvaje que vigila las fronteras de la civilización” (1997: 129).

La supervivencia de Robinson en la isla implica una lucha constante contra la naturaleza, a la que somete, muchas veces, de modo violento. En numerosos pasajes, él se muestra orgulloso de no haberse dejado vencer por las circunstancias. Uno podría preguntarse: ¿para qué inserta Robinson esta auto-descripción en su narración, que lo sitúa en un lugar ridículo y que le confiera *a priori* ciertos rasgos de lo que él más deplora y teme, que es, justamente, la condición salvaje o bárbara? Una hipótesis podría ser la siguiente: Robinson está seguro de que su “regresión” lo es solo al nivel de las apariencias. En su fuero interior, que es lo verdaderamente importante en la lógica de la novela, el mundo salvaje de la isla desierta no ha hecho mella alguna.

Es por ello que, cuando se imagina caminando por Yorkshire, “no podía dejar de sonreír”: dicha sonrisa delata, *en último término*, un control de la situación. Las piernas no se le han cubierto de pelos lanudos: es solo así porque se ha visto obligado a cubrirse con la piel de un chivo. Lo que queremos decir es que *Robinson tan solo parece un salvaje, pero no lo es.* Hay un juego bastante consciente del narrador en torno a la polaridad

aparición/ esencia: la esencia de Robinson no está comprometida en el proceso de “retorno” a lo salvaje al que está sujeto, en el plano fenoménico, su cuerpo, su exterior.

Allie Fox, el salvaje

Allie Fox, el personaje central de *La costa de los mosquitos*, es un inventor de carácter obsesivo que odia el modo de vida americano y un buen día decide llevar a toda su familia a vivir en la selva hondureña. Allie adquiere un pueblo entero, llamado Jerónimo, y comienza a construir allí, junto con un grupo de zambúes –los habitantes nativos de la zona– y mestizos, una suerte de utopía sustentada –al menos durante un breve periodo de tiempo– en la vida sencilla y en el uso de una tecnología no invasiva ni orientada al consumo de necesidades superfluas.

Todo va bien durante unos meses, pero Allie lo arruina todo a causa de su carácter insaciable y ególatra. La máquina de hacer hielo que ha construido para demostrarse a sí mismo y a los demás su capacidad demiúrgica –pues el hielo es por completo inútil en medio de la selva–, explota y se incendia, con la consecuencia de que toda la zona queda envenenada a causa del amoníaco que utiliza.

El pasaje que nos interesa analizar aparece después de la experiencia de Jerónimo, cuando la familia Fox se ha establecido ya de una manera muy precaria en la laguna de Brewer. Las condiciones de habitabilidad son, ahora, pésimas: “[l]a laguna era un hervidero de podredumbre” y “nos rodeaban las moscas” (1983, p. 279), comenta el narrador. De modo que tanto la esposa como los hijos caen alternativamente enfermos o sufren diarrea de forma más o menos crónica. Un día, mientras Allie está atareado construyendo una choza–bote pasa un hombre, un zambú, de nombre Childers, que se halla de camino a la iglesia, dado que es domingo. Así reflexiona Charlie:

La diferencia entre los hombres me sorprendió, y me asustó. El zambú, con su camisa amarilla, su sombrero de paja y bastón, y papá, alto huesudo y colorado, con el pelo largo y grasiento, barba, esos ojos de mirada salvaje [wild eyes], su muñón y pantaloncitos de lona. ¡Papá era más flaco que el zambú! Y hasta ese momento yo no había notado lo salvaje [wild] que parecía. Cualquiera que no lo conociera habría pensado que él era el salvaje [savage], no el zambú. Si el zambú hubiera tenido el pelo y los ojos de papá, yo habría salido huyendo. Pero nos habíamos acostumbrado a ver a papá como un espantapájaros, el hombre de la selva [wild man of the woods], que gritaba todo el tiempo (1983, p. 281).

La delgadez extrema, la barba y el pelo crecidos y desaliñados, las marcas de la constante exposición al sol en la piel, la mirada, la falta de aseo, la vestimenta precaria, la deformidad física preexistente (a Allie le falta el dedo índice como consecuencia de un accidente cuando aún vivía en EE.UU.): tales son los rasgos externos, visibles, que el narrador (Charlie) asocia con “lo salvaje”.

Pero en la descripción se deja entrever que “lo salvaje” tiene que ver también y sobre todo con una conducta: Allie vocifera y, además, “mira” de un modo muy particular. En la mirada de su padre, Charlie ve el reflejo de un mundo interior que no duda en asociar, justamente, al concepto de “lo salvaje”. El zambú va vestido de forma pulcra y prolija, pero, sobre todo, en contraste con Allie, *parece* “normal”: el hecho de que esté yendo a la iglesia un día domingo lo liga, en la mirada infantil del narrador (para ese momento tiene unos catorce años), a su mundo (cristiano, norteamericano, blanco) conocido.

Es curioso que Allie sea caracterizado por su hijo como un salvaje, ya que en el discurso de aquel la diferenciación respecto de, justamente, “lo salvaje” es un motivo conductor. En lo que constituye una interesante relación de intertextualidad por citación explícita, Allie incluso considera a Robinson Crusoe como un salvaje y busca mostrar en qué medida él no tiene nada que ver con el personaje de Defoe. Esto ocurre en tres ocasiones a lo largo de la novela.

La primera mención del famoso naufrago tiene lugar en pleno apogeo de Jerónimo, cuando, tras un temblor de tierra, Allie se entusiasma con la idea de cavar un foso para obtener energía geotérmica y así alimentar hasta el infinito la caldera de la máquina de hacer hielo. ¿Para qué? Según él, para no “vivir como salvajes [savages]”. Así completa el personaje su idea: “Finalmente, Robinson Crusoe regresó a su patria. ¡Nosotros nos quedaremos!” (p. 201). La opaca relación entre la primera parte de la reflexión y la segunda tan solo se esclarece cuando prestamos atención a la segunda y tercera menciones del personaje de Robinson Crusoe.

Estando la familia por llegar a la laguna de Brewer –es decir, está más o menos cerca de la escena de la contraposición entre Allie y el zambú Childers–, a Allie se le ocurre construir una suerte de choza–flotante. La esposa lo recrimina por concebir una nueva idea descabellada, y así responde él: “No vine aquí a vivir en una choza de pasto. No soy Robinson Crusoe. Reconoce mis méritos, por favor” (p. 272). Poco después, la familia ya está instalada en la laguna y vive miserablemente de los despojos que encuentra en la playa: maderas, metales, plásticos e, incluso, tapas de inodoro. Así les dice Allie a sus hijos: “El Crusoe naufrago típico vive como un mono. Pero yo no soy un tonto” (p. 282), e intenta explicarles de qué modos pueden hacer uso de los restos de la civilización que “les lleva” la marea.

Esta última mención del famoso naufrago es llamativa, porque la recolección de los despojos de la civilización por parte de la familia Fox resulta casi una copia de la del héroe de Defoe. De hecho, en cierta oportunidad este último reflexiona acerca de qué hubiera sido de él si no hubiera podido sacar nada del buque encallado, e imagina “cómo, de no perecer, hubiese [tenido que vivir] como un mero salvaje, ya que de cazar una cabra o un ave por algún medio, no hubiese tenido medios para cortarlos ni separar la carne de la piel y las vísceras”. En cambio, “hubiera debido morderlos con los dientes y trozarlos con las manos como una bestia” (DEFOE, 1982, p. 140).

La lectura que hace Allie de la novela de Defoe (no sabemos, en realidad, si está pensando en la novela o en alguna versión fílmica o si, simplemente, recurre a un mero conocimiento del mito por su pertenencia a la cultura occidental) es, por lo que se ve, bastante curiosa, ya que no condice con lo que realmente ocurre en la obra. Él considera que Robinson es un salvaje porque no se ha esforzado por superar las limitaciones de la naturaleza y se ha acostumbrado a vivir “como un mono”. Es decir, ve en Robinson la indolencia y el afán de conformismo que también atribuye –de una manera siempre despectiva– a los zambúes.

De todos modos, si volvemos al pasaje que aquí nos interesa, hay algo más sutil en el contraste que marca Charlie entre su padre y Childers: se alude al miedo. En seguida notamos que lo que atemoriza al narrador no es tanto el aspecto físico o la mirada “salvaje” del padre. Ni siquiera la condición precaria y peligrosa en que se hallan. Lo que lo asusta es el hecho de la expectativa no confirmada, que pone en crisis su existencia de adolescente en busca de referencias certeras. Es “la diferencia entre los hombres” lo que lo asusta. El hecho de que su padre parece el salvaje y no el zambú, *como tendría que ser si la realidad no se hubiera trastocado* dando lugar a una inversión, un auténtico *mundo al revés*.

Lo cierto es que, en gran medida, la inversión del orden se debe a la progresiva locura de Allie Fox, que es una suerte de descendiente yanqui del coronel Kurtz de *El corazón de las tinieblas* (1899) de Conrad. La cada vez más marcada inclinación patológica lleva a Allie en un proceso descendente hacia lo que a falta de mejor término podríamos denominar “lo salvaje”: el padre de Charlie no encarna ya el futuro, el progreso, sino que vive una regresión a lo animal.

Esto último queda de manifiesto en toda la etapa final de su desarrollo como personaje y, sobre todo, en las circunstancias en que muere: tras recibir un disparo por parte del reverendo Spellgood –quien piensa que es un miliciano “comunista” –, queda parapléjico, y ya solo puede mover su cabeza. Así le dice a su familia: “de ahora en adelante viviré en cuatro patas” (p. 359), y al final vemos cómo, al arrastrarse hacia el sitio donde será literalmente devorado por las gaviotas, deja un surco en la arena que semeja “la huella de un lagarto” (p. 361).

Del colonialismo británico al *American way of life*

Los personajes de Robinson Crusoe y Allie Fox –al menos en los pasajes que hemos seleccionado– tienen algo en común: sus vidas en un entorno salvaje (n) ponen en escena para el lector la fragilidad del límite que separa lo normal de lo anormal. Dicho de otro modo, advierten acerca de lo rápidamente que puede perderse aquello que se tiene por autoevidente y garantizado: en nuestro caso, la pertenencia a un estadio más o menos

avanzado de la civilización occidental moderna (n+1). Pero existen dos diferencias notorias entre los dos personajes.

En primer lugar, Robinson *parece* un salvaje, pero no lo es. Robinson “se salva” a causa de una doble condición que él tiene que agradecer a su clase y a su época optimista: la fe (de cuño puritano) y la laboriosidad.⁴ Es este binomio el que hace que el héroe supere los peligros propios de una existencia solitaria en una isla: la locura, la “animalización” o la muerte. El trabajo, entendido no ya como castigo, sino como realización de un plan de la Providencia, le “devuelve” a Robinson su humanidad, que es lo mismo que decir, en la lógica de la novela, su condición de europeo, su civilización. Robinson ha pasado la prueba de “experimentar una condición salvaje *sin caer en el salvajismo*” (BARTRA, 1997, p. 130; subrayado en el original). Eso es lo que se puede ver en la cita que hemos analizado.

El yanqui Allie Fox, en cambio, igual de laborioso que Robinson, aunque ateo y propenso a construir máquinas superfluas con el mero deseo de satisfacer su egolatría, lleva las de perder en la “lucha” contra los efectos de la vida en la naturaleza: lo “salvaje” se ha internalizado en él –se ha vuelto constitutivo de su mirada y su discurso, según la apreciación de su hijo–; ya no se explica, como en el caso del famoso naufrago, por un mero efecto epidérmico de aclimatación.

Esta diferencia entre los dos personajes está en relación con el hecho de que Robinson es exitoso en su dominio de la isla, se impone a las fuerzas de la naturaleza, mientras que Allie fracasa, es “vencido” por el entorno primitivo. “Finalmente, Robinson Crusoe regresó a su patria. ¡Nosotros nos quedaremos!” (p. 201), vimos que le decía el inventor a su familia. Pero lo cierto es que el único que “se queda” –en forma de cadáver, como ya mostramos– es él. Es correcto afirmar que la novela de Theroux representa una búsqueda existencial por “el derecho a reingresar al Jardín del Edén y recomenzar todo otra vez” (QUINN, 2018), pero lo cierto es que ese “reingreso” solo es posible al precio de la animalización y muerte de Allie.

Ahora bien, en la novela de Theroux no hay un único viajero como en la de Defoe: Allie está acompañado por su esposa (llamada simplemente “mamá”) y sus cuatro hijos. La “búsqueda existencial” representada en la novela solo es tal si se pone el foco de atención en el padre: ni su esposa ni sus hijos están animados por esa búsqueda: es más, tras la muerte del padre, no dudan en retornar a sus vidas “civilizadas” en EE.UU. “Pronto subimos al auto, iniciando el viaje a La Ceiba y a casa. Todo estaba bien con el mundo, seguía igual, ni mejor ni peor que cuando lo habíamos dejado, aunque [...] [e]ra maravilloso estar incluso en ese lugar en ese viejo taxi, oyendo la radio” (THEROUX, 1983, p. 366), se lee en el último párrafo. La familia Fox, liberada de Allie, sí *regresa*, igual que Robinson Crusoe.

⁴ También, como ya vimos, gracias a que le es dada la posibilidad de obtener infinidad de herramientas y utensilios del buque encallado. Para Lukács, la novela de Defoe pone en escena “el triunfo de la tenacidad y de la *laboriosidad* burguesas” (2011, p. 51).

Esta última constatación nos parece central para pensar que, a fin de cuentas, las dos novelas coinciden en un punto importante: en ambas se tematiza el triunfo inevitable de la civilización sobre el mundo natural-salvaje. Más allá de que se lo desee (Allie Fox) o no (Robinson Crusoe), este no ofrece una escapatoria o un sucedáneo real frente a la civilización de origen, sino solo una suerte de “hogar” provisorio que luego se abandona, como lo revelan los “regresos” de Robinson y la familia Fox. En *Robinson Crusoe*, la cultura británica funciona como un auténtico destino del que no se puede escapar,⁵ del mismo modo que el *american way of life* en *La costa de los mosquitos*.

En una muy citada conferencia dictada en Trieste en 1912, James Joyce afirma que Crusoe es “el verdadero símbolo de la conquista británica, [...] es el verdadero tipo del colonizador británico como Viernes (el fiel salvaje que llega allí en un día infausto) es el símbolo de las razas sometidas”. Es por ello que imagina que “[q]uien relea este libro simple y conmovedor a la luz de la historia subsiguiente no puede no experimentar su encanto fatídico” (JOYCE, 2016, p. 361s.).

Lo que dice Joyce se verifica en la persistente e infatigable educación de Viernes en los valores de la cultura inglesa, pero también en el hecho de que la isla pasa a formar parte, al final, del extenso Imperio Británico, de cuya influencia nada parece quedar fuera. Lo mismo sucede con la cultura norteamericana en la novela de Theroux: los sueños de huida duran poco. La cultura yanqui del consumo desenfrenado es en los años ochenta del siglo XX un destino tan ineluctable como el colonialismo británico en el siglo XVIII.

Conclusiones

Las novelas de Defoe y Theroux, alejadas entre sí por más de dos siglos y medio, tienen en común un interés por describir el viaje de un personaje o grupo de personajes de la civilización a un mundo salvaje. Es por esto que se inscriben en una misma tradición, remontable hasta las crónicas de la Conquista, basada en un interés histórico, etnográfico, filosófico y literario por los comienzos de la humanidad.

Existe una diferencia central entre los personajes de Robinson Crusoe y Allie Fox: mientras el primero solo sufre un proceso de aclimatación, pero supera el peligro de ser cooptado por lo salvaje, el segundo sufre un proceso de progresiva pérdida de atributos considerados propios de la civilización, hasta quedar reducido a una condición animal. Esta desemejanza se vincula al hecho de que Crusoe regresa a la civilización y Allie “permanece” (para siempre, porque muere) en el mundo primitivo.

Pero ni bien tomamos en consideración al grupo de personajes que acompañan a Allie: su esposa y sus cuatro hijos, que sí regresan a la cultura de origen, podemos percibir que *Robinson Crusoe* y *La costa de los mosquitos* coinciden en un punto central: ambas

⁵ Esta cuestión es trabajada de manera muy original por Vizeu Araújo (2018), quien hace hincapié en el hecho de que Crusoe sea un comerciante de esclavos, por lo que su artículo se centra en las aventuras anteriores al naufragio.

representan, si bien con una valoración opuesta en cada caso por parte del autor implícito, el inevitable triunfo del colonialismo británico y el modo de vida norteamericano, respectivamente. En definitiva, al estudiar las narrativas interesadas en “los comienzos”, no se trata sino de prestar atención a las (pocas) alternativas de acción posibles de los diversos tipos de personajes ante un proceso globalizador iniciado en la época de la acumulación originaria del capital.

Referencias

BARTRA, Roger. Robinson Crusoe o el salvaje arrepentido. In: _____. *El salvaje artificial*. México: Ediciones Era, 1997, p. 129–141.

CANGUILHEM, Georges. *Lo normal y lo patológico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1971.

DEFOE, Daniel. *Vida y aventuras de Robinson Crusoe*. 2 tomos. Trad. de A. Bonano. Buenos Aires: CEAL, 1982.

_____. *Robinson Crusoe*. Ed. e introd. de T. Keymer. Oxford: Oxford University Press, 2007.

JAUSS, Hans Robert. Los mitos del comienzo: una oculta nostalgia de la Ilustración. In: _____. *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*. Madrid: Visor, 1995, p. 25–63.

JOYCE, James. Verismo e idealismo en la literatura inglesa (Daniel Defoe y William Blake). In: _____. *Escritos críticos y afines*. Ed. y trad. de P. INGBERG. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016, p. 341–375.

LUKÁCS, György. La novela. In: _____. *Escritos de Moscú*. Trad. de M. Vedda y M. Koval. Buenos Aires: Gorla, 2011, p. 29–75.

QUINN, Spencer J. The Noble Savage & the Downfall of Western Man: A Review of The Mosquito Coast. Disponible en: <<https://www.counter-currents.com/2018/03/the-noble-savage-the-downfall-of-western-man/>> (publ. 26 de marzo de 2018).

THEROUX, Paul. *La costa de los mosquitos*. Trad. de R. COSTA PICAZO. Buenos Aires: Emecé, 1983.

_____. *The Mosquito Coast*. Hardmonsworth: Penguin, 1981.

VIZEU ARAÚJO, Homero. A peripécia brasileira de Robinson Crusoe: o herói burguês e negreiro na origem da ascensão do romance. In:_____. *Variados mas combinados*. UFRGS Editora, 2018, p. 19–34.

WATT, Ian. *Mitos del individualismo moderno*. Madrid, Cambridge University Press, 1990.

“No meio daquele cemitério
brincava um raio de sol”:
sátira e malandragem em um conto de
Machado de Assis

“A ray of sunshine was frolicking in
the midst of that cemetery¹”:
satire and *malandragem* in a tale of
Machado de Assis

Ana Laura dos Reis Corrêa

Doutora em Literatura pela Universidade de
Brasília. Professora de Literatura no
Departamento de Teoria Literária e
Literaturas e no Programa de Pós-Graduação
em Literatura da Universidade de Brasília.
anauradosreiscorrea@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5452-991X>

Recebido em: 14/02/2020

Aceito para publicação em: 26/02/2020

¹ Citação do conto “Ideias de canário”, de Machado de Assis, extraída da tradução do português para o inglês realizada por Jack Schmitt & Lorie Ishimatsu. *The Devil's Church and Other Stories*. Texas: University of Texas Press, 1977, p. 126.

Resumo

O texto investiga a presença de componentes fabulosos, da dimensão do extraordinário, no conto “Ideias de canário”, de Machado de Assis, como um modo de composição satírico associado a elementos relacionados à “dialética da malandragem”, tal como definida por Antonio Candido em seu estudo sobre o romance *Memórias de um sargento de milícias*. A partir do debate, no interior da crítica dialética brasileira, acerca da malandragem, este artigo procura pelo sentido histórico de uma possível sátira malandra, que, animada pela astúcia que caracteriza personagens de formas artísticas populares, como o folclore e os contos de fadas, configura um mundo sem culpa e livre da violência mítica que, em tempos hostis, ameaça a construção de um futuro histórico efetivamente humano.

Palavras-chave: “Ideias de canário”.
Sátira. Elementos fabulosos.
Dialética da malandragem.

Abstract

*This text investigates the presence of fabulous components, of the dimension of the extraordinary, in the short story “A Canary’s Ideas”, by Machado de Assis, as a satirical composition associated with elements related to the “dialectic of malandragem”, as defined by Antonio Candido in his study of the novel *Memories of a Militia Sergeant*. Based on the debate within the Brazilian dialectical critique over malandragem, this article inquires into the historical meaning of a possible rogue satire which, enlivened by the astuteness that distinguishes the characters of popular artistic forms, such as folklore and fairy tales, configures a world without guilt and free from mythical violence that, in hostile times, threatens the construction of an effectively human historical future.*

Keywords: “A Canary’s Ideas”.
*Satire. Fabulous components.
Dialectic of malandragem.*

O conto “Ideias de canário” foi publicado pela primeira vez em 1895, na *Gazeta de Notícias*, quatorze anos após a publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), obra que concretiza a viravolta na estrutura dos romances de Machado de Assis, especialmente no que diz respeito à composição do narrador, que, conforme Roberto Schwarz (2004), passa da terceira à primeira pessoa e atua na narrativa segundo o princípio da volubilidade, configurando-se como um narrador não confiável. No presente texto, partimos do pressuposto de que essa atitude compositiva do autor encontra na sátira o seu eixo central, em torno do qual se articulam diferentes expedientes narrativos, dentre os quais, a constituição do narrador é um deles, provavelmente o mais importante, mas, evidentemente, não o único. Sendo a sátira, não um gênero, mas um método criativo (LUKÁCS, 2011), sua composição se abre para uma liberdade de arranjos que inclui desde o grotesco e o fantástico aos elementos inverossímeis. Na leitura desse pequeno, mas imensamente instigante conto de Machado de Assis, “Ideias de canário”, o inverossímil, que se configura, principalmente, na atuação de um personagem fabuloso – um canário falante –, exerce uma função central para o resultado realista e provocador que a sátira produz. Tal forma de compor a sátira, por meio de elementos extraordinários, está presente em várias obras de Machado, porém, nesse conto, ela se apresenta de maneira bastante condensada, o que aumenta a intensidade da peculiaridade desse modo satírico de narrar.

Na primeira parte deste artigo, procuramos examinar de que maneira o narrador-personagem, Macedo, um herdeiro de Brás Cubas e um naturalista acabado, desce da posição de sujeito da narrativa para a de objeto da sátira, a partir do contato com o canário extraordinário; um movimento compositivo que também rebaixa a aparência triunfante do projeto determinista de mundo dos proprietários e homens bem postos na vida social brasileira à sua posição real frente aos problemas dessa mesma sociedade: a incapacidade de lidar com as exigências de um futuro histórico humanamente possível.

Em seguida, na segunda parte, enfrentamos um desafio proposto pelas próprias “Ideias de canário”: seria malandra a sátira encarnada no canário extraordinário, que, inserido no mundo ordinário como propriedade privada do ornitólogo Macedo, escapa, astutamente, de seu proprietário? A configuração astuta do pássaro matreiro parece compartilhar certos elementos com a dialética da malandragem, apontada por Antonio Candido (2015), em seu célebre ensaio (escrito em 1970) sobre *Memórias de um sargento de milícias*, como “princípio estruturante” do único romance escrito por Manuel Antônio de Almeida, publicado pela primeira vez em 1853, em forma de folhetim, no *Correio Mercantil*. Considerando as diferenças entre o conto e o romance, buscamos identificar, não, uma filiação do primeiro ao segundo, que certamente foi bem conhecido por Machado de Assis, mas, sim, examinar problemas comuns a duas obras que partilharam, contemporaneamente, o mesmo chão histórico. Dentre esses problemas, elegemos a relação entre ordem e desordem, no romance, e ordinário e extraordinário, no conto; o

peculiar abrandamento do antagonismo de classe presente nas duas obras; e o caráter astucioso decisivo para a configuração de ambas. Para tanto, recorreremos aos artigos de Roberto Schwarz (2006) e Edu Teruki Otsuka (2007), que, no interior da crítica materialista brasileira, se dedicaram a enfrentar os limites expandidos e, em seguida, repostos pelo brilhante ensaio de Candido sobre *Memórias de um sargento de milícias*. Dessa discussão crítica, procuramos extrair as faíscas que pudessem iluminar a leitura feita aqui de “Ideias de canário”, o que nos levou à parte final deste texto.

Antonio Candido encerra o seu “Dialética da malandragem” com um tópico denominado “O mundo sem culpa”, que se trata, sem dúvida, da parte mais polêmica e instigante de seu ensaio sobre o romance, o qual, à maneira dos contos de fadas, se inicia com a expressão “Era no tempo do rei”. Na parte final do ensaio, o crítico reconhece em *Memórias de um sargento de milícias* a configuração de um mundo em que a moral e a ordem pequeno-burguesas são postas em xeque tanto pela contaminação recíproca entre a astúcia e a irreverência da sabedoria popular, tingida pelas tintas do folclore universal e local, como pelos componentes históricos do Brasil do século XIX, cuja determinação histórica se condensa no setor intermediário entre a classe proprietária e os trabalhadores escravos – os homens livres –, que, sem trabalho no país de economia escravista, sobreviviam às custas de meios furtivos. Para Candido, o romance é uma “fábula realista”, que retira “o significado da lei e da ordem” para deixar “entrever os contornos de uma terra sem males definitivos e irremediáveis”. Para Schwarz (2006), nesse momento do ensaio, a malandragem se divorcia de sua dialética histórica e materialista, para adentrar no mundo sem culpa, que não resiste à prova da realidade atual. Essa divergência de análise é muito fecunda para compreender o triunfo das ideias do canário machadiano, que termina sua aventura pelo conto livre da prisão de Macedo e em um mundo que se define como “um espaço infinito e azul, com o sol por cima”.

O triunfo do canário é a vitória do extraordinário sobre o ordinário, é o triunfo do realismo alcançado pelo distanciamento voluntário da realidade, por meio dos elementos inverossímeis do conto. Para verificar o caráter histórico e a atualidade de tais componentes fabulosos, decisivos para o triunfo do canário e para a constituição do mundo sem culpa, terminamos nossa análise retomando as reflexões de intelectuais marxistas sobre os contos de fadas: György Lukács (2020) e Ernst Bloch, Siegfried Kracauer e Walter Benjamin, a partir da resenha de um ensaio de Miguel Vedda (2010) sobre o tema. Os argumentos de Lukács de que o mundo redimido dos contos de fadas afirma para os homens que a realidade em que vivemos não é a única possível e é resultado de nossas eleições, assim como o pensamento de Bloch, Kracauer e Benjamin sobre a oposição, estabelecida pela astúcia, entre o conto maravilhoso e o mito, nos ajudam a refletir mais profundamente sobre o fundamento histórico e sobre a atualidade da relação entre o mundo sem culpa de *Memórias de um sargento de milícias* e o triunfo do pássaro falante em “Ideias de canário”. Embora essas narrativas não se constituam como contos de fadas,

ambas trazem em si, na forma específica de cada uma, um profundo sentido histórico, imprescindível para o enfrentamento de tempos hostis como os que vivemos. Agora, vamos a ele, no texto e na vida.

1. O narrador–personagem, de sujeito da narrativa a objeto da sátira

No título “Ideias de canário”, em conformidade com o que é apresentado no conto todo, já se percebe o movimento de construção da narrativa que é típico da obra de Machado de Assis na maturidade: o movimento satírico, que justapõe imediatamente elementos em oposição (LUKÁCS, 2011) – ideias x canário – para alcançar um efeito realista, isto é, para trazer à superfície da forma literária a matéria social, cujas forças em oposição, as contradições reais, nem sempre são inteligíveis na vida cotidiana. Nesse caso, as contradições se expressam inicialmente nas seguintes oposições: filosofia burguesa liberal positivista e cientificista – ornitologia (ideias) x práxis rebaixada dessa filosofia, ironizada na figura de um pássaro, um ser não humano que é mais filosófico que os filósofos positivistas, mais esperto que os cientistas naturalistas que estudam os pássaros (canário); literatura filosófico–positivista e cientificismo (ideias) x evocação desvirtuada, propositadamente deformada, de uma fábula de cunho moralista (canário). É importante ressaltar que o conto não toma o partido de nenhum dos polos, pois o que parece interessar e ficar em evidência é a unidade contraditória entre ambos, a incidência de um sobre o outro e a mudança na perspectiva anterior acerca de cada um deles, pois a justaposição acaba por modificar cada um dos polos, fazendo–nos vê–los de uma forma nova, satírica, que ainda não havia sido vista antes.

Esse conto de Machado de Assis, assim como quase toda a sua produção da maturidade, é também um enfrentamento do problema estético e histórico da representação artística. A pergunta repetida pelo narrador–personagem ao longo do conto – “O que é o mundo?” – é, de certa forma, a pergunta do escritor diante da vida, diante de seu tempo e do chão histórico que pisa. Qual a forma adequada para determinado conteúdo social? Qual a aparência estética à altura da essência real que aparece, de forma contorcida, na superfície da vida? No momento em que Machado escreveu esse conto, no final da segunda metade do século XIX, prevalecia o método de composição naturalista, ao qual Machado se opôs claramente, como revela sua obra crítica (basta ler sua crítica ao *Primo Basílio* de Eça de Queirós (ASSIS, 2008)), e também sua produção literária, que se edificou sobre bases estéticas anteriores – de Luciano a Voltaire, Swift e Sterne, Stendhal e Balzac – para criar uma arquitetura original e robusta, capaz de sustentar o peso e de dar forma viva à nova configuração das estruturas sociais de seu tempo. A recusa do naturalismo em Machado significou também tomá–lo como problema artístico e histórico a ser figurado na sua própria obra literária, repleta de personagens naturalistas, eles mesmos caricaturais. Isso lhe exigiu uma atitude compositiva bastante refinada, cujo eixo

central é a sátira, que encontrou na diferença entre narrador–personagem e autor a forma adequada para se concretizar. O personagem–narrador de Machado é, muitas vezes, caricatural, como o são os personagens naturalistas. Porém, se esses são convergentes com a perspectiva autoral, da qual são porta–vozes regidos com rédeas curtas pela subjetividade do autor, que não se coloca como matéria sujeita à transfiguração criativa, em Machado, os personagens naturalistas são alçados a narradores e são guiados, mas com rédeas soltas, pela mão do autor, que não opõe resistência às viravoltas e às exigências da ação criativa transfiguradora.

Em “Ideias de canário”, o personagem que se incumbe da narrativa – Macedo – é um naturalista acabado. Sua visão de mundo é filosófica, mas sua filosofia é a do cientificismo, como a dos positivistas da época. Logo depois de um encontro acidental com o canário, numa loja de belchior, o narrador–personagem assume na sua narrativa o seu intuito de “fazer um longo estudo do fenômeno” (ASSIS, 2007a, p. 442)¹, isto é, do canário falante. Macedo trata com seriedade filosófica e científica um fenômeno completamente extraordinário. Mas esse caráter extraordinário parece incentivar, na perspectiva do narrador–personagem, seu verdadeiro intuito: “poder assombrar o século com a minha extraordinária descoberta” (p. 442). Intuito que sugere estarmos diante de um dos herdeiros de Brás Cubas, que em 1881 proclamava não ter transmitido “a nenhuma criatura o legado de nossa miséria” (ASSIS, 1955, p. 419). Contrariando seu antecessor, Macedo parece ter recebido a herança e, como Cubas, se mostra muito interessado no “amor da glória” (ASSIS, 1955, p. 16).

Como Cubas, Macedo não é movido pela caridade cristã, que parece demonstrar inicialmente diante do frágil passarinho abandonado numa gaiola tão “velha como o resto”, quase com “o mesmo aspecto da desolação geral [da loja de belchior]” (p. 441). Essa suposta caridade o faria perguntar sentimentalmente: “— Quem seria o dono execrável deste bichinho, que teve ânimo de se desfazer dele por alguns pares de níqueis?” (p. 441). A essa indagação piedosa, Machado justapõe imediatamente o comentário impiedoso do canário: “Não tive dono execrável (...) São imaginações de pessoa doente; vai–te curar, amigo...” (p. 441). Ao ouvir a resposta trilada pelo pássaro, Macedo é completamente fisgado pela sua própria doença hereditária, a “sede de nomeada” (ASSIS, 1955, p. 16), e rapidamente é ele mesmo quem vai arrematar o canário pensante por alguns pares de níqueis: “Paguei–lhe o preço” (p. 442). Embora diga que se sinta “indignado do destino do pássaro” (p. 441), Macedo, na verdade, vê ali “uma ideia grandiosa e útil” (ASSIS, 1955, p. 14), como a que matou Brás Cubas, e, se as ideias de canário não têm valor de troca apreciável imediato para Macedo, elas representam o passaporte do pseudocientista

1 A partir daqui, as citações do conto “Ideias de Canário” no corpo do texto serão indicadas apenas pelo número de página de acordo com a edição referenciada: ASSIS, Machado de. Ideias de canário. In: _____. *50 contos escolhidos de Machado de Assis*. Seleção, introdução e notas John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 2007a, p. 440–444.

periférico para chegar “ao Museu Nacional, ao Instituto Histórico e às universidades alemãs” (p. 443).

No conto “Ideias de canário”, com a motivação de Macedo, Machado de Assis internaliza no texto e na sua própria forma de narrar uma potente crítica à visão de mundo e à composição estética naturalistas. O método de Macedo é hiperdeterminado, é naturalista, no sentido de que representa algo decorrente de uma visão deformada da realidade pelos caprichos de uma classe engaiolada na sua própria contradição insolúvel e que deseja manter a vida e o andamento da história entrincheirados nos limites de seu projeto estanque, interessado, fútil e vazio de futuro. O projeto de Macedo repete os passos da composição literária naturalista: 1) descritiva – “Comecei por alfabetar a língua do canário, por estudar-lhe a estrutura, as relações com a música, os sentimentos estéticos do bicho, as suas ideias e reminiscências” (p. 442) –; 2) monográfica – “Feita essa análise filológica e psicológica, entrei propriamente na história dos canários, na origem deles, primeiros séculos, geologia e flora das ilhas Canárias, se ele tinha conhecimento da navegação, etc.” (p. 442) –; 3) cientificista – “Conversávamos longas horas, eu escrevendo as notas, ele esperando, saltando, trilando. (...) não porque faltasse matéria, mas para acumular primeiro todas as observações e ratificá-las” (p. 442-443).

Mas em “Ideias de canário”, se Macedo é um narrador-personagem naturalista, a sua narrativa é contraposta, pela estrutura satírica do conto, a uma outra visão: as ideias do canário, que, justapostas satiricamente às do narrador-personagem, vão mostrando o caráter descabido e irrealista, não do canário pensante e falante, mas do próprio narrador-personagem. É o que já se nota na sequência narrativa em que Macedo vê o canário na loja de belchior e cria uma interpretação lírica, mas equivocada, do pássaro: “Logo que olhei para ele, entrou a saltar mais abaixo e acima, de poleiro em poleiro, como se quisesse dizer que no meio daquele cemitério brincava um raio de sol” (p. 441). Como o próprio canário vai expressar logo em seguida, o que Macedo pensa que o pássaro quer dizer nada tem a ver com o que canário efetivamente diz: “— Não sei que seja sol nem cemitério. Se os canários que tens visto usam do primeiro desses nomes, tanto melhor, porque é bonito, mas estou que confundes.” (p. 441). A discordância entre o que é dito e o que Macedo pensa ouvir é um contraste imediato próprio da composição satírica que alcança um efeito realista ao pôr à mostra a divergência entre o que aparece e o que realmente é; ressalte-se que *o que realmente é*, ou seja, o efeito realista, não se identifica exatamente com a fala do canário, mas resulta do movimento de contraposição direta entre duas percepções opostas – a do narrador-personagem e a do pássaro –, que serão sobrepostas de forma imediata do começo ao fim do conto, embora no enredo do texto seja inegável o triunfo final do canário. Para que essa divergência se apresente assim de forma súbita, a sátira recorre frequentemente ao exagero, ao grotesco, ao extraordinário. Nesse conto de Machado, o extraordinário – a existência de um canário pensante – é a forma de encarnar sensível e imediatamente o contraste entre a visão de mundo do narrador-personagem,

em contradição com as ideias e atitudes do canário, e do mundo como ele realmente é. Desse contraste surge a resposta estética e histórica do conto à pergunta repetida pelo narrador que, pelos seus limites de classe, não sabe mesmo respondê-la: “Que coisa é o mundo?” (p. 442).

Logo no início do conto, um narrador em terceira pessoa apresenta ao leitor o personagem-narrador Macedo e define a narrativa de “Ideias de canário” como “um caso tão extraordinário² que ninguém lhe deu crédito” (p. 440). Assim, desde o princípio, o extraordinário ganha centralidade no conto, mas não apenas pelo assunto ou pela presença de um personagem como o do canário que pensa, fala e age por vontade própria, mas, sobretudo, pelo fato de que é justamente esse elemento extraordinário que atua de forma decisiva na construção do efeito realista do conto; ou seja, contrariando o que diz o primeiro narrador, o caráter extraordinário do conto é que dará crédito ao caso narrado. A história se tornará crível aos olhos do leitor não por ser uma verdade factual, mas justamente por não o ser. Ao contrapor elementos mágicos da fábula à verdade instrumentalizada do cientificismo naturalista, o conto traz ao leitor a verdade de contradições históricas irrefutáveis, de dimensões ao mesmo tempo locais e universais, individuais e globais, e que levam o leitor a buscar o mundo ou “que coisa é o mundo?” no seu oposto, a ficção, que, nesse caso, estrutura-se sobre o extraordinário, para alcançar o real.

A resposta à pergunta insistente não parece estar reduzida à apreensão de uma lição de moral bem comportada, como o esperado pelo leitor no âmbito da fábula, em sua recepção mais domesticada; ademais, nesse conto, o animal que fala é tudo, menos bem comportado, sua atitude é inequivocamente satírica, rebelde, não servil e, principalmente, astuta. Se não está a serviço da moral e dos bons costumes, nosso canário também não consente em ser uma alegoria. O canário teima em afirmar não ser aquilo que o narrador-personagem descobre por trás da “cor, [d]a animação e [d]a graça” (p. 441) exibidas de dentro da gaiola, que destoava do cemitério de coisas velhas e banais por não estar vazia, como era de se esperar em tais lojas de belchior. Tudo o que Macedo reconhece de imediato no canário é expresso a partir da condição de quem vê o que é “como se” fosse outra coisa. Ele vê um pássaro que pulava na gaiola, mas reconhece nele: 1) “uma nota de vida e de mocidade”, em meio àquele “amontoado de destroços”; 2) o “último passageiro de algum naufrágio, que ali foi parar íntegro e alegre como dantes”; 3) “um raio de sol” a brincar no cemitério (p. 441). Entretanto, as imagens e nomes atribuídos por Macedo ao canário aparecem na narrativa, como ele mesmo sugere, sem função alegórica, uma vez que, quando o extraordinário entra em cena, isto é, quando o canário fala, o narrador-

² Neste texto, a escolha do termo “extraordinário”, para nomear os fenômenos inverossímeis e fabulosos presentes na narrativa de “Ideias de canário”, foi fundamentada na definição dada a tais fenômenos pelo narrador em terceira pessoa: “Um homem dado a estudos de ornitologia, por nome Macedo, referiu a alguns amigos *um caso tão extraordinário* que ninguém lhe deu crédito”. (ASSIS, 2007a, p. 440, *grifos meus*).

personagem aceita que todas as suas definições estilizadas do pássaro não têm validade e são usadas apenas como ornamento, porque Macedo fala “a gente retórica”. O canário é, então, um personagem com singularidade e não uma alegoria de algum valor abstrato.

A situação narrativa indica que o extraordinário passa a ser recebido pelo leitor, assim como acontece com o narrador-personagem, como algo crível, apesar de, ou exatamente por, ser irreal; ou seja, o canário precisa ser mesmo um canário, para que, ao falar, seja extraordinário. De uma forma que lembra o mundo dos contos maravilhosos (LUKÁCS, 2020), o leitor não é tomado de estranhamento ou tensão ante o fato de um ser irracional pensar, falar e agir autonomamente. Ele contempla à distância a atuação do canário na narrativa e, sem inquietações quanto à impossibilidade de haver um canário assim na realidade já conhecida por ele, adere às leis daquele pequeno e novo mundo que surge no conto sem pedir licença à razão estabelecida. O leitor também não se pergunta em momento algum do conto como é possível que tal situação extraordinária exista na própria narrativa, pois a pergunta repetida por Macedo – “Que coisa é o mundo?” – é a que passa a interessar, mas não por ela mesma, que, na boca do ornitólogo, adquire um sabor pseudofilosófico, e sim em função das respostas diferentes que surgem em gradação a cada “trilar” do canário falante.

O canário, que é mais astuto que o cientista, responde à questão pseudofilosófica com uma visão imediatamente material e empírica: o mundo é o que ele vive, o que ele vê. Mas essa visão de mundo não é estanque, tem gradações e sofre modificações – “o mundo é uma loja de belchior (...) Fora daí, tudo é ilusão e mentira” (p. 442); “O mundo (...) é um jardim assaz largo com repuxo no meio, flores e arbustos, alguma grama, ar claro e um pouco de azul por cima (...) Tudo o mais é ilusão e mentira” (p. 443); “O mundo (...) é um espaço infinito e azul, com o sol por cima” (p. 444).

Embora tal visão seja imediatista e possa dar a entender que o canário só considera aquilo que pode ver e ignora a realidade que existe para além de sua “consciência” imediata, o fato de que essa visão se transforme ao longo do conto, tornando-se mais ampla e aberta (loja < jardim < espaço infinito e azul), sugere a possibilidade de mudança, de ampliação da consciência, de um mundo em movimento, que se contrapõe à perspectiva estanque e diminuída do cientista positivista. A última enunciação da concepção de mundo do canário, ao contrário das duas anteriores, não é finalizada com a frase pseudofilosófica de raiz platônica e idealista (que para alguns pode evocar o mito da caverna e a Teoria das ideias): “Tudo o mais é ilusão e mentira” (p. 442 e 443). A omissão da máxima de raiz mítica sugere um afastamento da estrutura do mito e confere uma mobilidade dinâmica à visão de mundo do canário. Tal movimento, por ser gradativo, ascendente e ampliador, não se confunde com o mero relativismo, pois se transforma à medida que a condição de vida do canário também se modifica: de mercadoria à venda na loja de belchior para objeto de estudo do ornitólogo até chegar à condição de “sujeito” livre no espaço infinito e azul, com o sol por cima, para além da ilusão e da mentira. Isso indica uma mudança de

perspectiva, de percepção da realidade (o mundo), que está ligada a uma mudança da condição material concreta na existência do canário; indica uma superação das condições anteriores e afirma a possibilidade da mudança em contraponto à visão de mundo engessada do ornitólogo positivista.

Há uma contraposição entre essas duas visões e posições *do* e *no* mundo. Há a extraordinária, do canário, que evolui e se transforma, e há a ordinária, do ornitólogo, que se mantém dentro dos limites dos “maus costumes de professor” (p. 444) e que pretende “continuar (...) naquele nosso mundo composto de um jardim e repuxo, varanda e gaiola branca e circular” (p. 444). Há uma contraposição entre a vida engaiolada e a liberdade de mudar. Há uma inversão de papéis muito interessante, pois o professor, o cientista, o estudioso, o homem rico e bem posicionado na sociedade é ludibriado pelo canário, que parece ter se utilizado de Macedo para sair da sua posição inicial de engaiolado na loja de belchior, numa “gaiola pendurada da porta. Tão velha como o resto [da loja]” (p. 441), passando por uma posição intermediária na casa do ornitólogo em “uma gaiola vasta, circular, de madeira e arame, pintada de branco, (...) donde o passarinho podia ver o jardim, o repuxo e um pouco do céu azul” (p. 442), para finalmente chegar a uma outra posição, de liberdade no espaço infinito e azul.

Toda essa inversão está estruturalmente relacionada ao foco narrativo. O conto, como já dito, começa com um narrador tradicional em terceira pessoa que vigora apenas durante o primeiro parágrafo para, logo em seguida, a partir do segundo, ser substituído por um narrador em primeira pessoa: Macedo, ornitólogo e proprietário, é dono de uma casa numa chácara bem situada; capitalizado, tem como ofício não um trabalho de fato, mas apenas “ocupações científicas” (p. 443); não tem família, substituída por dois criados prontos a servi-lo. No contato entre ornitólogo e canário, o leitor vai percebendo que o sujeito da narrativa (Macedo) vai se tornando objeto do pássaro. Macedo, embora seja culto, cientista, estudioso – o que lhe imputaria a condição de um ser racional –, vai se tornando cada vez mais objeto de uma obsessão irracional pelo canário – “não saía de casa, não respondia a cartas, não quis saber de amigos nem parentes. Todo eu era canário” (p. 443) –, até ficar enfermo: “dormia pouco, acordava duas e três vezes por noite, passeava à toa, sentia-me com febre” (p. 443). O médico que vai atendê-lo em casa diagnostica: “era excesso de estudo” (p. 443), e recomenda-lhe o seguinte remédio: abster-se do mundo, *alienar-se* – “não devia ler nem pensar, não devia saber sequer o que se passava na cidade e no mundo” (p. 443). Era quase como tornar-se, não o canário, mas a gaiola, que logo ficará vazia e sem vida como deveriam ser as gaiolas no cemitério das lojas de belchior.

O canário, por sua vez, trata-se de um ser irracional, que, como todos os pássaros, apenas saltava “mais abaixo e acima, de poleiro em poleiro” (p. 441), mas vai se revelar no conto como uma espécie de um sábio ardiloso, que oferece ao ornitólogo “a definição do mundo” (p. 443), talvez pautada num senso de oportunidade regido pelo interesse, que

parece legítimo, de escapar da loja, da gaiola e do suposto dono, para chegar ao lugar de direito de um pássaro: “um espaço infinito e azul, com o sol por cima” (p. 444). Quando Macedo o vê como mercadoria, propriedade do dono da loja de belchior ou de qualquer outro, o canário lhe responde: “Que dono? Esse homem que aí está é meu criado, dá-me água e comida todos os dias” (p. 442). Quando Macedo, o sujeito da narrativa, elege o canário como seu objeto de estudo, o passarinho, além de se tornar o centro, o senhor da vida de Macedo, lhe escapa, fugindo da gaiola, como disse o criado, por ser “astuto” (p. 443). Ao final, a maior das inversões: Macedo, depois de padecer muito à procura do pássaro falante desaparecido, o encontra, mais uma vez por acaso, numa “das mais belas e grandes chácaras dos arrabaldes” (p. 444), e o que o canário lhe diz? “— Viva, Sr. Macedo, por onde tem andado que desapareceu?” (p. 444). Essa justaposição imediata das duas visões opostas – a de Macedo, que julga que o desaparecido é o *seu* canário, e a do canário, que trata o próprio Macedo como o verdadeiro desaparecido – é o movimento satírico da narrativa machadiana que produz o forte efeito realista de sua obra madura: o sujeito da narrativa, um proprietário, culto, livre e representante daqueles que ocupam um lugar ao sol na sociedade é, na verdade, o objeto da sátira. Macedo é mais propriedade, mais irracional, mais engaiolado, que um canário que vive em “um espaço infinito e azul, com o sol por cima” (p. 444).

Assim, são elementos da fatura que obedecem ao movimento satírico da composição: a contraposição imediata de visões de mundo opostas, a centralidade do extraordinário e a construção do narrador que, mesmo sendo ornitólogo e proprietário, é ludibriado pelo canário e desliza da condição de sujeito da narrativa a objeto da sátira. É por meio dessa estrutura da narrativa que o efeito realista se produz, não como juízo moral nem como alegoria de um valor abstrato, mas como forma literária de um conteúdo não literário: trata-se do “momento em que uma forma real, isto é, posta pela vida prática, é transformada em forma literária, isto é, em princípio de construção de um mundo imaginário” (SCHWARZ, 2006, p. 142). É por meio dessa dinâmica satírica que uma contradição estrutural da vida social brasileira e da cultura burguesa decadente no interior do desenvolvimento histórico do capitalismo emerge na obra de Machado. Se, nas *Memórias póstumas*, a sátira desmascara em Brás Cubas a natureza caricatural de forças históricas regressivas concretas, em “Ideias de canário”, tais forças também se tornam visíveis como realmente são, ao serem imediatamente contrapostas a algo identificado a certa malandragem de um canário, que desfetichiza a aparência triunfante do projeto determinista de vida, mundo e nação da classe dominante brasileira (articulada ao processo histórico global) e traz à superfície a sua essência real: o quanto é vazio, irracional e engaiolado o projeto falido, mas dominante, das elites.

2. Malandragem: extraordinário e ordinário, antagonismo de classe e astúcia

A contraposição satírica presente no conto “Ideias de canário” configura, seguindo o fio de nossa análise, uma situação de *antagonismo*, na qual uma das partes – o narrador–personagem – é a figuração literária de uma tendência atuante na vida social brasileira em articulação com o andamento do capitalismo central. Na vida prática, tal tendência se encarna na classe dominante local, que, no conto, encontra solução estética na forma do narrador ornitólogo, proprietário e, ao que tudo indica, rentista. Trata-se de um antagonismo de classe, portanto, porém bastante peculiar, pois, embora exista violência nesse confronto, ela parece estar encapsulada pela dimensão do extraordinário, que, no conto, é refratário à tensão e produz um certo relaxamento das regras sociais já conhecidas, conduzindo a disputa entre Macedo e o pássaro a um desfecho coroado pelo “final feliz”, mas apenas para a outra parte, o canário.

Os bocados de violência de tal antagonismo são engolidos pelo leitor sem que ele perceba, como quem ingere um remédio amargo cujo travo está amenizado pela mistura de outros ingredientes mais doces e risonhos, garantindo assim a produção do seu efeito no organismo. É violento o introito do narrador–personagem na loja de belchior; Macedo é empurrado, junto com o leitor, para dentro do caso extraordinário: “indo por uma rua, sucedeu que um tálburi à disparada, quase me atirou ao chão. Escapei saltando para dentro de uma loja de belchior” (p. 440). Ao entrar naquele cemitério de “cousas velhas” (p. 440), que, confundidas com o dono do estabelecimento – “um frangalho de homem” (p. 440) –, escondiam “a tristeza austera e desenganada das vidas que foram vidas” (p. 440), Macedo vai encontrar o que ele julgou ser, a princípio, “um raio de sol” (p. 441) no meio de toda aquela escuridão, para logo em seguida ser surpreendido pela recusa peremptória e debochada do canário ao epíteto atribuído a ele pelo narrador. O interesse e a simpatia pelo pássaro, naturais para um ornitólogo, se transformam em pasmo e admiração, que levam Macedo a pactuar, sem perceber, com um registro mágico que extrapola as regras da razão científica e da retórica por ele dominadas: “Pasmado das respostas, não sabia que mais admirar, se a linguagem, se as ideias. A linguagem, posto me entrasse pelo ouvido como de gente, saía do bicho em trilos engraçados” (p. 442).

Macedo adere, sem suspeita, à forma extraordinária, avessa à ordem estabelecida, mas pretende lidar com ela utilizando seus métodos ordinários, costumeiros e identificados à ordem comum – “Tu não perdes os maus costumes de professor” (p. 444) –, dirá o canário ao final do conto. Essa relação inadequada entre a forma extraordinária e o método ordinário empregado pelo narrador–personagem também contém em si o grão da violência que Macedo exerce, sob os auspícios da ordem, sem perder os costumes de ornitólogo e, principalmente, de proprietário: compra o pássaro – “Paguei-lhe o preço” (p. 442) –; prende-o em uma gaiola, mas com vista privilegiada para o jardim, o repuxo e *um pouco* do céu azul – “mandei comprar uma gaiola vasta, circular, de madeira e arame,

pintada de branco, e *ordenei* que a pusessem na varanda da minha casa” (p. 442, *grifos meus*) –; e dá início a seus estudos científicos “sem dizer nada a ninguém, até poder assombrar o século com a *minha* extraordinária descoberta” (p. 442, *grifo meu*). Macedo age como proprietário, segundo a ordem da propriedade privada, e seu intento maior parece ser o de privatizar o extraordinário, o que, no conjunto do conto, não deixa de pôr em jogo o caráter pacífico do direito constitucional à propriedade privada. O ornitólogo disseca mentalmente a estrutura do pássaro, interrogando-o, durante longas horas, sobre sua língua; suas relações com a música; seus sentimentos estéticos, ideias e reminiscências; a história dos canários (sua origem e primeiros séculos); a geologia e a flora das ilhas Canárias e os seus possíveis conhecimentos de navegação (p. 442). O narrador-personagem chama esse interrogatório interessado de conversa – “conversávamos” (p. 442) –, como se se tratasse de um encontro gratuito, uma relação livre e desinteressada entre iguais. Entretanto, quem já conhece a verve satírica das ideias do canário, que via nas ideias do ornitólogo “imaginações de pessoa doente” (p.441), só pode imaginar que essa conversa tenha sido um verdadeiro suplício para um canário inteligente como o de Machado de Assis. Entretanto, enquanto conversavam e Macedo tomava notas, o canário, segundo afirma o narrador-personagem, estava “esperando, saltando, trilando.” (p. 442). Esperando o quê? É a pergunta que o leitor se faz diante dessa atitude bem comportada, domesticada e cooperativa do canário, tão diversa da demonstrada, no início e no final do conto, irreverente e zombeteira. Nesse trecho do conto, parece vigorar brevemente a mimese estrita, tradicional, o extraordinário parece ser momentaneamente suspenso e o nosso canário falante parece estar disfarçado de um canário qualquer, ordinário. Mas essa suspensão pode ser ela mesma um disfarce, uma espécie de mimetismo, que, para além de defesa, é ataque.

O disfarce, na verdade, está presente em todas as falas e atitudes do canário e é índice de sua violência dissimulada. O pássaro insulta o narrador-personagem – “Quem quer que sejas tu, certamente não estás em teu juízo” (p. 441); “vai-te curar, amigo...” (p. 441) –, mas o faz sempre melodicamente, gorjeando. O canário vai dissolvendo a agressividade de seu ataque em atitudes matreiras, para depois condensá-la, ao final da narrativa, em uma ampla e livre gargalhada trilada contra o ornitólogo Macedo, que, indignado pelo fato de o canário não reconhecer mais a existência de sua propriedade – “nosso mundo composto de um jardim e repuxo, varanda e gaiola branca e circular...” (p. 444) –, joga-lhe na cara a lembrança de que fora por ele resgatado da loja de belchior. O canário, já livre e faceiro, sobre o galho de uma árvore, responde: “De belchior? trilou ele às bandeiras despregadas. Mas há mesmo lojas de belchior?” (p. 444). Os ataques do canário são da ordem do extraordinário, não seguem as leis ordinárias do mundo de Macedo, e golpeiam esse mundo, como, em um jogo de capoeira com suas regras próprias, uma rasteira desmonta e leva ao chão o oponente. No mundo do canário, a obrigação servil, a moral pequeno-burguesa e a lógica do favor, cobradas pelo ornitólogo e

proprietário, são derrubadas pelo canário. O pássaro falante põe em xeque a existência da propriedade e da razão positivista, amalgamadas como uma coisa só na ordem vigente que subsidia a violência exercida por Macedo, fantasiada de simpatia e piedade no início do conto. Assim, apesar de herdeiro de Brás Cubas, no que diz respeito ao montante de seu “amor da glória” e de sua “sede de nomeada”, o narrador–personagem Macedo é, nesse conto, ludibriado pelo canário, que parece sair com alguma vantagem sobre o narrador–personagem, cientista e proprietário bem posto na sociedade, mas sobre quem, agora, começa a pairar o descrédito, a dúvida acerca de seu juízo e razão. Assim, as primeiras palavras do canário para Macedo, a despeito da posição social elevada do narrador–personagem, parecem se cumprir como uma espécie de predição mágica: “— Quem quer que sejas tu, certamente não estás em teu juízo” (p. 441).

A contraposição entre extraordinário e ordinário, o antagonismo de classe peculiar que apontamos em “Ideias de canário” e, sobretudo, a atuação astuta, matreira e ludibriadora do canário, quando vistos no contexto da crítica e do sistema literário brasileiro, não deixam de lembrar alguns traços do que de mais essencial Antonio Candido encontrou em *Memórias de um sargento de Milícias*, de quem Machado de Assis também foi leitor. Vejamos, então, um pouco mais de perto, esses três elementos que reconhecemos no conto machadiano em análise e suas relações com alguns dos aspectos do ensaio “Dialética da malandragem”, de Antonio Candido: a oscilação entre ordem e desordem, a também peculiar transposição das classes sociais no interior da narrativa, e, especialmente, a malandragem e “o mundo sem culpa”, que constitui a parte final do ensaio.

Em seu ensaio “Dialética da malandragem”, Candido (2015) descobre na estrutura literária do romance de Manuel Antônio de Almeida uma dinâmica estruturante da vida social brasileira, que, embora concentrada em um setor determinado dessa sociedade – os homens livres e pobres, situados entre a escravidão e a classe dirigente local do Brasil da primeira metade do século XIX –, alcança “uma certa generalidade, que olha para os dois lados e dá consistência tanto aos dados particulares do real quanto aos dados particulares do mundo fictício” (2015, p. 38), garantindo, assim, o senso de realidade na ficção, para além da representação dos dados concretos específicos. Tal generalidade, entranhada na realidade social e interna à fatura do romance, é identificada pelo crítico como uma *oscilação entre a ordem e a desordem*, e é generalizada porque, na hipótese do crítico, se trata de uma tendência essencial da vida brasileira dissolvida “nos meandros da construção literária” (2015, p. 38). Na ficção, a oscilação entre ordem e desordem se estende por toda a obra, mas se concentra especialmente “nos princípios mediadores, geralmente ocultos, que estruturam a obra e graças aos quais se tornam coerentes as duas séries, a real e a fictícia” (2015, p. 39). A relação entre ordem e desordem, que desagua, no mínimo, em um questionamento e, em última instância, em uma subversão de valores, encontra sua síntese simbólica na vestimenta do velho Major Vidigal: a casaca de uniforme abotoada e

luzindo em seus galões sobreposta à calça doméstica arrematada por tamancos. A figura autoritária e representante da ordem e da lei é flagrada em uma situação narrativa que revela a sua participação na desordem ao liberar da prisão e, ainda, dar o posto de sargento de milícias ao protagonista Leonardo Filho, em troca dos favores que uma antiga amante prometia ao seu “erotismo senil”. O Major, que se apresentava como a “consciência ética do mundo”, subverte suas próprias normas e se equipara “a qualquer dos malandros que perseguia” (2015, p. 37), condensando em si mesmo a unidade contraditória entre ordem e desordem, reinante na ficção e na realidade, onde a confusão entre os dois polos configura-se como tendência geral da sociedade da época: “ordem dificilmente imposta e mantida, cercada de todos os lados por uma desordem vivaz, que antepunha vinte mancebias a cada casamento e mil uniões fortuitas a cada mancebia” (2015, p. 38).

Em “Ideias de canário”, como tentamos demonstrar, a contraposição entre extraordinário e ordinário, que mantém relações com o mundo da ordem e da sua subversão, é também um movimento estruturante da narrativa que propicia a transfiguração de uma forma social em forma literária: o poder de mando e de propriedade da classe dominante local e a sua contraparte, sem poder e sem posses, que reage como pode às arbitrariedades do alto fantasiadas de intenções civilizadas. Há também, no conto, uma unidade contraditória entre ordinário e extraordinário; como dissemos, Macedo adere sem resguardo ao fenômeno extraordinário, mas busca, em vão, aprisioná-lo dentro de uma ordem que não pode ser mantida nem mesmo com o engaiolamento do canário e com a imposição dos métodos da ciência positivista. O alicerce ordenado do ornitólogo, minado pela vivacidade do canário extraordinário, termina se revelando incapaz de manter de pé o projeto de vida de Macedo, que acaba por atravessar os limites seguros de suas próprias leis e, assim, adentrar no mundo mágico do canário para, ao fim, ser ludibriado por ele. O canário, por sua vez, também está submetido ao ordenamento da lógica de Macedo: é comprado como mercadoria, aprisionado em uma gaiola e submetido às ocupações científicas e aos desejos de glória do ornitólogo. Entretanto, o pássaro, gorjeando definições filosóficas, parece conseguir driblar todas as investidas de Macedo e convertê-las a seu favor, subvertendo o ordinário em extraordinário, não na forma de uma contraposição ostensiva, mas por arte da astúcia, embutida em seu comportamento matreiro, associado a uma irreverência que encanta e distrai o seu oponente. Assim, nos limites mais apertados do conto, Machado de Assis dá forma e coerência estética à disputa pela definição “o que é o mundo?” e pela posse do mundo, concentrada na relação estrutural que reúne dialeticamente ordinário e extraordinário.

No espaço dilatado do romance, Manuel Antonio de Almeida, como já dito, isolou um setor intermediário da sociedade: os homens livres e pobres, que não eram parte do mundo do trabalho, identificado à produção escravista, e tampouco integravam a classe proprietária, configurando, portanto, aquela parcela da sociedade “na qual uns poucos livres trabalhavam e os outros flauteavam, ao Deus dará, colhendo as sobras do

parasitismo, dos expedientes, das munificências, da sorte ou do roubo miúdo.” (CANDIDO, 2015, p. 38). De acordo com Candido, o fato de, na construção do romance, o autor ter suprimido tanto o escravo, e com ele o trabalho, quanto as classes dirigentes, e com elas o poder de mando, contribuiu para que uma tendência social dominante, mas ainda não inteligível, emergisse das camadas mais profundas da obra para a sua superfície, em correlação com o surgimento dessa mesma força essencial que brotava do subterrâneo do chão histórico para aparecer no “modo de formação das famílias, dos prestígios, das fortunas, das reputações, no Brasil urbano da primeira metade do século XIX.” (2015, p. 38). Ao se concentrar na composição dessa classe intermediária, o autor pôde tornar sensível a “relativa equivalência entre o universo da ordem e o da desordem” (CANDIDO, 2015, p. 33). Essa relativização tanto da imposição das normas quanto da oposição a elas, visível a partir do isolamento desse setor social intermediário – que de certa maneira traz para dentro de si, em dimensão reduzida³, cotidiana e naturalizada, o antagonismo de base entre os de cima e os de baixo que não figuram na obra (proprietários e escravos) – tem o condão de demarcar o antagonismo de classe reinante: “acima estão os que vivem segundo as normas estabelecidas, tendo no ápice o grande representante delas, major Vidigal; abaixo estão os que vivem em oposição ou pelo menos em integração duvidosa em relação a elas” (CANDIDO, 2015, p. 32). Entretanto, a equivalência entre ordem e desordem, que reúne de modo peculiar os de cima aos de baixo, parece também acomodar esse antagonismo de classe ao ritmo de uma composição romanesca com traços de “ópera bufa” (CANDIDO, 2015, p. 35), fazendo do confronto algo que, por um lado, não é levado a sério e, por outro, é, porque é justamente essa amenização do antagonismo que, além de pôr à mostra o grau de anomia da vida social brasileira, é capaz de fazer o leitor discernir o quanto

o mundo hierarquizado na *aparência* se revela *essencialmente* subvertido, quando os extremos se tocam e a labilidade geral dos personagens é justificada pelo escorregão que traz o Major das alturas sancionadas da lei para complacências duvidosas com as camadas que ele reprime sem parar. (CANDIDO, 2015, p. 37, *grifos meus*)

Esse seria, então, um dos efeitos realistas do romance, uma vez que encontramos nele uma dimensão comum entre ficção e realidade: um princípio organizativo da obra e do real – a dialética da ordem e da desordem – capaz de deixar ver a aparência hierarquizada como subversão da essência, o direito como torto e flagrante injustiça. Esse realismo em sentido alto da obra – peculiar pelo que tem de próprio da realidade brasileira, sem encaixe imediato com o romance realista europeu –, exigiu do crítico uma análise

³ Empregamos a expressão “dimensão reduzida”, no âmbito da metodologia crítica exercida por Antonio Candido em toda sua obra e referida por ele no ensaio aqui explanado como “redução estrutural”, que difere da crítica naturalista e da concepção mecânica do realismo, por não ver a ficção como simples duplicação ou réplica da realidade, pois, na “verdade, o que interessa à análise literária é saber, neste caso, qual a função exercida pela realidade social historicamente localizada para constituir a estrutura da obra, isto é, um fenômeno que se pode chamar de formalização ou redução estrutural dos dados externos.” (CANDIDO, 2015, p. 28).

extremamente refinada e perspicaz de uma obra aparentemente tão despretensiosa e inocente. Obra que configura em si mesma uma dinâmica tão complexa da estrutura social brasileira, como revela a análise Candido, de uma forma inédita, tanto para a crítica literária brasileira (não só em relação a esse romance), quanto para a própria percepção da realidade nacional. Essa crítica penetrante da obra, capaz de sublinhar como, no romance, a essência se reúne à aparência ao subvertê-la satiricamente, é, no entanto, como é a crítica dialética e materialista, não apenas uma solução que determina um limite interpretativo, mas, ao contrário, desencadeia outra série de problemas que propõe outros limites, vinculados à mobilidade do real, que reclamam inteligibilidade. O caráter generalizante que o crítico atribui ao comportamento de um setor intermediário da sociedade, isoladamente configurado no romance, é um dos desencadeadores de novos curtos-circuitos que a dialética da história, da obra e da crítica provocam.

Em seu ensaio “Pressupostos, salvo engano, de ‘Dialética da malandragem’”, escrito em 1979, Roberto Schwarz (2006) aponta para um movimento analítico, na crítica de Candido ao romance, que vai de uma interpretação historicamente dialética para outra em que, segundo ele, “a dialética histórica não prossegue” (SCHWARZ, 2006, p. 151). Trata-se do caráter generalizante do *ser assim* de uma classe determinada – a popular –, que passa a figurar como um *modo de ser* do brasileiro em geral. Assim, num primeiro momento do ensaio de Candido, a dialética da ordem e da desordem se identifica a um forma de vida popular, que, em seguida, se generaliza como um *traço cultural* do país inteiro. Isso parece sugerir, salvo engano, que o antagonismo de classe desliza de seu chão histórico determinado para fincar raízes no plano ideológico, operando a transformação da “experiência e perspectiva de um setor social, num quadro de antagonismo de classes historicamente determinado” (SCHWARZ, 2006, p. 150), em uma forma da ideologia dominante, que no caso, como observa Schwarz, não corresponde à generalização da ideologia da classe dominante, mas à da ideologia de uma classe oprimida. Esse entendimento que Schwarz manifesta acerca da existência de uma operação ideológica, de feição cultural e a-histórica no ensaio de Candido, está associado à equiparação entre história e perspectiva popular que Candido identifica no romance, cuja forma estabelece uma relação constante entre o “realismo incharacterístico e conformista da sabedoria e da irreverência popular” (com seus elementos arquetípicos, da cultura universal, da lenda e do irreal) e “o realismo da observação social do universo descrito” (a vida social concreta e historicamente determinada) (CANDIDO, 2015, p. 39). Para Schwarz, o passo ideológico no andamento de “Dialética da malandragem”, que oscila entre “a contingência de uma classe oprimida” e a generalização da perspectiva malandra e popular, se relaciona à simpatia do crítico “pelo universo que estuda” (a classe popular e o romance de Manuel Antônio de Almeida); a uma certa comunicação íntima entre a composição da ficção analisada e a conceituação elaborada por Candido em seu ensaio; e ao fato de que, tendo o ensaio sido escrito entre 1964 e 1968 e publicado em 1970, “a

reivindicação da dialética da malandragem contra o espírito do capitalismo talvez seja uma resposta à brutal modernização que estava em curso” no período ditatorial (SCHWARZ, 2006, p. 152–154). Para todas essas possibilidades, entretanto, Schwarz antepõe o limite que o estudo de *Candido* não deixa de propor: haveria nesse realismo “brandamente fabuloso” das *Memórias*, sob a ótica da dialética da malandragem como uma espécie de vantagem nacional, uma certa “atenuação do império da atualidade” (SCHWARZ, 2006, p. 151)?

A partir da percepção dessa relação entre o “arquetípico” e o “social” na forma de *Memórias de um sargento de milícias*, *Candido* chega à parte final de “Dialética da malandragem” – “O mundo sem culpa” –, na qual desenvolve a ideia de que no romance se configura “um universo sem culpabilidade”, onde a repressão moral não chega a penetrar nas consciências, embora não deixe de se exibir, como convenção, nas vitrines dos comportamentos. Desse universo da malandragem, lábil em relação à moral burguesa, trataremos ao final deste texto; por agora, interessa, ainda, ressaltar a sua conexão com um certo abrandamento do antagonismo de classe histórico que ensejou reflexões da crítica⁴, como a de Roberto Schwarz, brevemente exposta até aqui, e a de Edu Teruki Otsuka (2007), que, para além do limite aventado por Schwarz, questiona se “não haveria também um limite correlato na própria leitura da configuração estética das *Memórias*?” (OTSUKA, 2007, p. 109).

Em “Espírito rixoso: para uma reinterpretação das *Memórias de um sargento de milícias*”, Otsuka (2007) relê o romance buscando o eixo estrutural que, na composição da obra, dá corpo à violência das práticas sociais na sociedade periférica, escravista e dividida em classes: *o espírito de rixa e de vingança pessoal*, que, repetido de forma automatizada e generalizada, atua como mediação das relações entre os personagens, promovendo uma “compensação imaginária” para o setor social intermediário dos homens livres e pobres sem alternativas reais de mobilização emancipatória no terreno material e histórico

4 Paulo Arantes (2004), em “A fratura brasileira do mundo: visões do laboratório brasileiro da mundialização”, também retoma a “Dialética da malandragem” e, conjuntamente, o ensaio de R. Schwarz sobre ela, para discuti-la nos enquadramentos do mundo contemporâneo, tendo como chave de leitura o reverso do “mundo sem culpa” que, segundo Antonio Candido, é delineado no romance de Manuel A. de Almeida. Arantes aborda a globalização da malandragem ou a *brazilianization* da sociedade americana (Cf. Michael Lind), afirmando que “o capitalismo com lei e cidadania no núcleo orgânico está cada vez mais parecido com a nossa malandragem agora ultramoderna. Não deixa de ter sua graça (...) reconhecer alguns estereótipos da extinta malandragem nacional encravados na fluidez connexionista encarnada pelo novo paradigma da Sociedade em Rede” (2004, p. 67). Não abordaremos neste texto o argumento de Arantes, por não se tratar de uma análise detida da forma do romance, mas de uma interessante discussão sobre os desdobramentos dos achados de *Candido* frente ao mundo contemporâneo, porém fazemos nesta nota o registro de sua leitura, que, no interior da crítica brasileira, não só corrobora o ponto de vista de Schwarz, mas, poderíamos dizer, dá por extinta a possibilidade de encarar a dialética da malandragem como uma vantagem nacional ante “o comentário impiedoso da atualidade sofrido pelas perspectivas sociais projetadas” (p. 66) por *Candido* em seu ensaio. Cumpre ressaltar, ainda, que “Dialética da malandragem”, pela força crítica de seu argumento em articulação com o caráter nuclear da matéria para a vida social brasileira, suscitou uma inumerável produção de textos críticos que não são aqui considerados, em razão dos limites concretos (tempo e espaço) da forma do artigo, que exigiu a eleição de textos que se situam no âmbito da crítica materialista, aquela que mais intimamente dialoga com *Candido*.

fundado na propriedade. Otsuka, ao contrário de Candido, reconhece “a feição específica da matéria social brasileira” (2007, p. 115) entranhada nas formas da narrativa a partir de um antagonismo peculiar, não abrandado, mas, antes, nuclearmente violento, manifestado no domínio das rixas pessoais vingativas, nas quais, à “diferença do antagonismo absoluto do romance burguês, encontra-se (...) a multiplicação de disputas por picuinhas” (OTSUKA, 2007, p. 115). Esse antagonismo – assentado em motivos aparentemente banais e sem finalidades para além de si mesmos – define a especificidade da matéria social brasileira no romance, que se afasta do romance burguês europeu, no qual o herói persegue, de forma consciente e com determinação férrea, um objetivo definido; o que irá levá-lo a enfrentar uma sorte de contradições específicas “do individualismo burguês, fundado no princípio de competição do liberalismo econômico” (OTSUKA, 2007, p. 114). Embora se configure inicialmente entre a opressão do Major Vidigal, delegado dos grandes proprietários, e a “vida solta dos pobres” (OTSUKA, 2007, p. 122), o antagonismo predominante no romance de Manuel Antonio de Almeida é aquele que, na realidade histórica, se realiza no interior das próprias classes populares – entre homens livres, escravos forros ou especializados em algum ofício, e posteriormente imigrantes brancos –, os quais, na disputa pelo trabalho (ou pela ausência dele) na sociedade escravista, reproduzem entre si as iniquidades que sofrem da parte dos proprietários. Desse antagonismo rixoso e vingativo entre os pobres não resulta vantagem efetiva para o contendente, que espera somente alcançar “uma supremacia qualquer” (mais imaginária que real) sobre seus pares, dos quais pretende se diferenciar, pois “as vantagens alcançadas nesses conflitos pressupõem a manutenção das iniquidades, e não a sua dissolução” (OTSUKA, 2007, p. 122). Assim, o antagonismo de classes em *Memórias* é sobreposto pelas rixas e vinganças pessoais entre os pobres; e a malandragem, esquadrinhada do ângulo dos elementos específicos da matéria social brasileira que dão fundamento histórico à predominância do espírito rixoso entre os oprimidos – Brasil oitocentista, economia escravista, disputa pelos pouquíssimos espaços de trabalho assalariado, lógica do favor inacessível aos mais pobres, desigualdade brutal articulada à violência dos movimentos de expansão do capitalismo global –, se revela no romance em sua dimensão sombria: um beco sem saída para o pobre, pois a sua “luta pela sobrevivência acaba por contribuir para a reprodução da ordem social que o oprime” (OTSUKA, 2007, p. 122).

Postos de maneira sumária os diferentes argumentos que esbarram no problema do antagonismo de classe nas *Memórias de um sargento de milícias*, voltemos às “Ideias de canário”, para, à luz da discussão sobre o romance, tentar divisar a função exercida pelo antagonismo de classe histórico na narrativa ficcional concentrada no conto de Machado de Assis.

No conto, diferentemente do romance, principalmente do romance de Manuel Antônio de Almeida, não há uma ciranda de personagens que pululam na narrativa

interagindo entre si. Em “Ideias de canário”, há personagens secundários: os amigos completamente incógnitos de Macedo, apenas citados no início do conto, como ouvintes desacreditados do caso extraordinário; o não mencionado condutor do tálburi que, aparentemente, transita autonomamente pelas ruas quase atropelando o personagem-narrador; o dono da loja de belchior, tão morto quanto as “panelas sem tampa” e os “vasos sem nome” (p. 440) que, entre tantas outras quinquilharias, compõem o cemitério de mercadorias; um suposto barbeiro, mencionado pelo dono da loja como o sujeito que lhe havia vendido o canário e uma coleção de navalhas; os dois criados de Macedo, talvez escravos, sem conhecimento científico e sem interesse por pássaros, que existem no conto apenas para cumprir as ordens do senhor; o médico que, sendo a única visita permitida por Macedo adoecido por seu confinamento obsessivo, receita ao doente repouso e mais isolamento (da cidade e do mundo); um amigo em cuja chácara Macedo tem o derradeiro encontro com o canário. Todos eles, como se pode notar por suas atribuições na narrativa, são apenas sombras, figurantes que compõem a ação totalmente centrada no narrador-personagem e no canário. Até o próprio narrador inicial, que abre mão de sua função de narrar atribuindo-a a Macedo, sai de cena, deixando totalmente a sós o narrador-personagem, o canário e o leitor, que acompanha o encontro e o desencontro dessa curiosa relação antagônica. Desse modo, fica reforçado o foco que incide quase exclusivamente sobre Macedo e o canário.

Diferentemente da conformação adotada em *Memórias de um sargento de milícias*, o antagonismo, em “Ideias de canário”, não fica isolado em um único setor da sociedade brasileira claramente identificado ao dos homens livres do século XIX, mas se condensa na relação, isolada do restante do mundo, entre o proprietário, Macedo, e sua propriedade, o canário comprado na loja de belchior. Há um mundo inteiro em torno do par que protagoniza o conto: ruas, lojas, carta ou telegrama urgente, possíveis visitas importantes, o Museu Nacional, o Instituto Histórico, as universidades alemãs, a cidade, o mundo, vizinhos, chacareiros, chácaras belas, arrabaldes, árvores, espaço azul e infinito, com o sol por cima. Entretanto, todo esse mundo exterior é afastado e apenas referido no conto pelo narrador-personagem, que pretende confiná-lo aos limites de sua bucólica *propriedade*: casa com varanda e gaiola branca circular, jardim com repuxo a espirrar água límpida. Nessa configuração do cenário, a pergunta “Que cousa é o mundo?” (p. 442) fica emaranhada na rede de antagonismos entre narrador-personagem e canário: o primeiro entende o mundo definitivamente como proprietário, o segundo, como forma mutável – da escuridão da loja de belchior ao espaço azul e infinito, com o sol por cima. Ao contrário do que possa parecer, a disputa pela definição do mundo não se restringe à batalha pela

interpretação do mundo, mas, sobretudo, diz respeito à possibilidade de *transformá-lo*⁵, negada por Macedo e afirmada pelo canário.

Esse antagonismo é de classe, uma vez que a contraposição entre proprietário e propriedade é indisfarçável na narrativa, mas, como já dissemos anteriormente, tem sua peculiaridade marcada pelo caráter extraordinário do conto, um recurso da sátira empregado por Machado de Assis em alguns de seus contos de forma bastante dinâmica, que vai da proximidade com o fantástico aos elementos de um certo maravilhoso anedótico e fabuloso; basta lembrar a variedade de formas do inverossímil em narrativas como, por exemplo, “O espelho”, “Uma visita de Alcebiades”, “Entre santos”, para não mencionar o próprio *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, narrado do além-túmulo. Todos os elementos inverossímeis, no entanto, operam a serviço do eixo central da sátira, que, no contraste imediato entre fantasia e realidade, flagra contradições reais, que interpelam o leitor em contato com elas. O caráter violento com que a sátira justapõe contradições (LUKÁCS, 2011), no entanto, atua de forma diluída na narrativa machadiana: a violência pinga gota a gota na forma e no enredo, de maneira que, como já dissemos, é engolida pelo leitor sem o seu travo amargo, o que, por um lado, favorece seu efeito na consciência e, por outro, abranda na superfície da obra a rebelião das correntes que atuam na sua profundidade, sem que, com esse abrandamento, se anulem os riscos (de emancipação) para quem mergulha na narrativa.

Mesmo em obras nas quais o extraordinário está ausente e a brutalidade histórica da sociedade desigual está presente, a violência satírica encontra uma versão à primeira vista naturalizada. Pensemos em “Pai contra mãe”, publicado em 1906, um conto em que a escravidão vem à tona, no qual a violência não-escamoteável das torturas sofridas pelos escravos e da caçada a que eram submetidos ao tentarem escapar delas é narrada, na primeira parte do conto, com naturalidade satírica sob a máscara de um narrador-cronista, já que a escravidão ficou no passado (nostálgico para o cronista?) e “levou consigo ofícios e aparelhos” (ASSIS, 2007b, p. 466), que embora grotescos, como a máscara de folha-de-flandres e o ferro ao pescoço, serviam à “ordem social e humana”, que “nem sempre se alcança sem o grotesco, e alguma vez o cruel” (ASSIS, 2007b, p. 466). Logo adiante, o cronista histórico deixa de falar de máscaras para assumir uma delas, a de narrador da história de Candido Neves, um homem livre, que ameaçado pela miséria e, segundo intromissão do narrador, vítima do caiporismo, se lança ao ofício de caçar escravos em fuga, para livrar o filho recém-nascido do destino funesto aventado para a criança por tia Mônica, “amiga de patuscadas” (ASSIS, 2007b, p. 468), mas que vê na roda dos enfeitados a saída para o problema da fome agravado com a chegada do sobrinho-neto. Ao final do conto, Candinho pode ser pai, graças à captura da escrava Arminda, que, sob o terror de

5 Em referência à conhecida formulação de Karl Marx: “Os filósofos só interpretaram o mundo de diferentes maneiras; do que se trata é de transformá-lo”. In: MARX, K. e ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. Tradução de Luis Claudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 103 [Anexo – Teses sobre Feuerbach].

ser devolvida ao seu senhor, aborta o filho que esperava e é impedida de ser mãe. Assim, mesmo nesse conto tão violento, o movimento satírico é o de justapor imediatamente violência e naturalidade, o que, decididamente, potencializa o amargor do remédio, que nesse caso é (quase) ingerido à força pelo leitor. Entretanto, não há no conto nenhum libelo contra a escravidão, nenhum protesto peremptório contra a miséria dos pobres, mesmo se tratando de uma narrativa cujo introito é, fingidamente, não-ficcional, e cujo entrecho da ficção é atravessado por observações do narrador. Tudo – a falsa crônica histórica justaposta à situação ficcional – é apresentado com naturalidade mascarada de neutralidade histórica. O leitor, pelo movimento satírico, é desafiado a ver de que lado lhe bate o coração diante da fala final do narrador: “Nem todas as crianças vingam” (ASSIS, 2007b, p. 475).

A neutralidade satírica, que confere peculiaridade à violência dos antagonismos na obra machadiana, é aspecto orgânico da fatura e é mais resultado do arranjo compositivo do autor, que fruto direto do narrador, seja ele em primeira ou terceira pessoa. A volubilidade de um narrador como Brás Cubas ou o caráter não-confiável de Bento Santiago só se tornam sensíveis ao leitor avisado porque se apresentam como naturais e compatíveis com o mundo da ordem para o desavisado. Nesse sentido, a nosso ver, não há correspondência entre a atitude do narrador volúvel e não-confiável e a malandragem, que, na obra de Machado, estaria mais no gesto compositivo do autor, com seu negaceio que atrai o leitor para um lado, justamente para fazer-lhe capaz de ver também o outro. Os opostos estão dispostos lado a lado na narrativa à espera de um discernimento novo, não moralista, que vem mais de fora que de dentro, embora os fundamentos necessários ao reconhecimento da dialética entre os contrários estejam entranhados no *alicerce estético* da obra. Nisso, há algo em comum entre *Memórias de um sargento de milícias* e a obra de Machado de Assis, pois “uma das grandes funções da literatura satírica, do realismo desmistificador e da análise psicológica é o fato de mostrarem, cada um a seu modo, que os referidos pares são reversíveis, não estanques, e que fora da racionalização ideológica as antinomias convivem num curioso lusco-fusco” (CANDIDO, 2015, p. 41). Mas não se trata exclusivamente de uma característica universal da obra de arte satírica, pois a forma que os antagonismos – com o abrandamento da violência pela sátira – assumem na narrativa de Manuel Antônio de Almeida e de Machado, com imensas diferenças, é também algo intimamente relacionado à matéria específica brasileira.

Lukács (2011) reconhece na sátira, especialmente naquela do século XVIII, produzida no período ascendente da burguesia, um teor revolucionário em colisão com os interesses de classe da própria burguesia, que, para se realizarem, precisaram se distanciar cada vez mais decisivamente de qualquer impulso revolucionário. Para o crítico húngaro, a sátira não é um gênero, mas um método criador que mostra uma indisposição irreduzível frente a possibilidade de reconciliação com a sociedade burguesa. Não basta à sátira fustigar impiedosamente as mazelas isoladas da sociedade de classes e seguir aprovando seus

fundamentos; o que faria do combate social concreto presente na sátira uma “revolta ética abstrata do indivíduo contra sua época degenerada e a ‘justificação’ desta revolta [estaria] submetida a uma análise de natureza filosófica” (LUKÁCS, 2011, p. 167). Tampouco é suficiente, para a forma satírica, a configuração desesperada diante da superfície degradante dos fenômenos sociais generalizada para uma condição natural da humanidade, quando, na verdade, é própria do capitalismo; o que deslocaria a crítica social feita pela sátira para a crítica cultural que “não ousa mais abordar os fundamentos econômicos objetivos dos fenômenos que ela combate” (LUKÁCS, 2011, p. 188). Para Lukács, enfim, a sátira constitui uma forma de combate aberto que traz em si o “ódio sagrado” (2011, p. 179) da classe nova em relação àquela que deve ser superada. A despeito do quanto essas reflexões de Lukács possam estar alimentadas pelas circunstâncias históricas de seu tempo, quando, segundo ele mesmo diz, “a história já coloca[va], cada vez mais, a perspectiva de superação do capitalismo” (2011, p. 188), o aspecto revolucionário que Lukács divisa na sátira está fundado na análise das obras satíricas e nos fundamentos objetivos e contraditórios da história, confirmados pela Revolução Francesa (1789), pela Primavera dos povos (1848), pela Comuna de Paris (1871) e pela própria Revolução de Outubro (1917).

Se entendermos como legítimas essas caracterizações lukacsianas para a sátira, como considerar satíricas obras que, como a de Manoel Antonio de Almeida, na perspectiva do ensaio de Candido, e a de Machado de Assis, a partir do que desenvolvemos até aqui, promovem não só o abrandamento da violência pela sátira, mas também a violência satírica abrandada? Como dissemos, essa aparente contradição tem raízes na objetividade da vida social brasileira do século XIX, marcada pela tentativa de disciplinar a anomia reinante, para assim se assemelhar às sociedades estabelecidas, “criando a aparência e a ilusão de uma ordem regular que não existe e que por isso mesmo constitui o alvo ideal” (CANDIDO, 2015, p. 42). Um país burguês com economia escravista, que “dava forma mercantil aos bens materiais mas não desenvolvia o trabalho assalariado” e lançava os homens livres e pobres em “um tipo particular de privação ou de semi-exclusão” (SCHWARZ, 2004, p.22), a qual, embora não idêntica à sofrida pelo escravo, não escapava ao arbítrio e ao mando dos proprietários. Um chão histórico onde a violência concreta da escravidão e da pobreza dos homens livres encontrava tradução no “espírito rixoso”, em que “os pobres lutam entre si, a propósito de qualquer motivo, buscando rebaixar o oponente e alcançar uma supremacia compensatória” (OTSUKA, 2007, p. 118), o que, evidentemente, não levava à transformação da realidade, mas a sua repetição e continuidade. Nada, portanto, do “ódio sagrado” revolucionário, e, por outro lado, tudo, fortemente, contaminado de uma violência que não achava caminho para desaguar em uma forma emancipadora.

A ausência de perspectiva revolucionária, mesmo nos moldes da revolução burguesa ocorrida na Europa⁶, conjugada a diversos outros fatores históricos, cavou no chão da realidade nacional veios novos, cuja originalidade impunha novos problemas emaranhados aos velhos, não solucionados. Essa configuração provocava, ainda, a produção de formas estéticas, em certa medida, incharacterísticas, cuja originalidade, no plano complexo da formação da literatura nacional, não se situava na formulação da cor local nem na mera transposição das formas modelares, que não resistiam às condições do ambiente nacional. Nesse conjunto, o romance de Manuel Antônio de Almeida, como aponta Candido, alcançou uma originalidade estética à altura da originalidade dos problemas estruturais. O autor desenvolveu tendências artísticas seminais presentes na dimensão folclórica universal e na difusa produção cômica e satírica (no jornal, na poesia, no desenho e no teatro) do período regencial e dos anos iniciais do Segundo Reinado (CANDIDO, 2015, p. 25), articulando-as a uma percepção justa do ritmo social (dialética ordem e desordem) da vida concreta e historicamente delimitada, internalizado na estrutura da narrativa, que não se limita ao informe documentário, e amplia seu caráter representativo. Os elementos folclóricos e satíricos, como incharacterísticos, têm papel fundamental na configuração dessa originalidade representativa, que também ganha força decisiva pela imparcialidade com que o autor a configura, distanciando-se, assim, do empenho nacionalista e dar cor local.

A sátira malandra, portanto, estabelece um vínculo eficaz entre realidade e ficção. A malandragem, da maneira dialética como vigora em *Memórias de um sargento de milícias*, está afastada do “ódio sagrado” revolucionário, ausente no horizonte histórico imediato, mas alcança o realismo representativo alavancado pelos elementos “brandamente fabulosos” do folclore. Essa brandura fabulosa, que contradiz o ímpeto revolucionário da sátira, se aproxima dela como modo criador, porque “o fator que desencadeia a sátira é, por sua estrutura, qualitativamente diferente da realidade refletida” (LUKÁCS, 2011, p. 176). O distanciamento da realidade produz uma segunda aparência nova e original (“o mundo sem culpa” divisado por Candido no romance?), que, marcada pela “oscilação contínua entre o real e o irreal”, cria uma atmosfera aberta ao inverossímil, no qual, entretanto, “expressa-se imediatamente a profunda verdade das relações em sua totalidade” (LUKÁCS, 2011, p. 177).

Em Machado de Assis, o que era instintivo no romance de Manuel Antonio de Almeida se realiza de forma consciente e madura. Em texto crítico de 1873 sobre a atualidade da literatura no Brasil, Machado (1959) aponta como primeiro traço da literatura brasileira nascente um *instinto de nacionalidade* que se manifesta na necessidade de as formas literárias vestirem-se com “as cores do país” (indianismo e nativismo), atendendo ao empenho dos escritores em criar uma literatura independente e original. A esse instinto

⁶ Esse tema, cuja complexidade não é possível desenvolver aqui, enseja a lembrança da obra de FERNANDES, Florestan. *A Revolução burguesa no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

de nacionalidade, marcado pela cor local e pelo empenho na independência, Machado antepõe a consciência de que “o que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço.” (ASSIS, 1959, p.32). Em sua obra ficcional, essa consciência crítica se internaliza progressivamente na composição, que, em 1881, com *Memórias póstumas de Brás Cubas*, se mostrará refratária tanto à perspectiva de que a matéria brasileira se limitaria ao assunto (cor local), quanto à moda naturalista, sociologizante. Como percebe Roger Bastide (2002–2003), se, em 1875 (ano de publicação dos poemas de *Americanas*), o poeta Machado de Assis ainda descrevia a paisagem local nas formas do convencionalismo romântico, como romancista, Machado foi se afastando deliberadamente do paisagismo nativista, que passou a ser encarado por ele como visão exótica do país “como perspectiva de fora para dentro, à maneira dos estrangeiros, que se interessam sobretudo pelo pitoresco” (CANDIDO, 2004, p. 117). No romance machadiano, a paisagem brasileira não é um quadro ilustrativo e estanque da realidade nacional, mas adquire função ativa na ação e significado próprio na composição; assim o mar é internalizado em *Dom Casmurro* com suas “ondas que vêm morrer em cada linha, deixando sobre cada palavra flocos de espuma, canções noturnas. [O mar] Não está somente nos olhos de Capitu (...) mas liga ainda, com a sua branca orla, suas linhas sinuosas, todas as partes do romance” (BASTIDE, 2002–2003, p. 201).

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o empenho romântico em busca da independência literária também é satirizado, superado e, paradoxalmente, realizado, mas de forma claramente não empenhada. Isso ganha evidência quando a imparcialidade deliberada do autor chega ao ponto de delegar a narrativa para um narrador inteiramente parcial, que é satirizado pelo arranjo da composição, desmascarando-se, assim, o caráter dependente do país, ainda sem maioria efetiva. Na obra madura de Machado de Assis, uma galeria de proprietários (de bens mercantis e da própria narrativa) é desmascarada, não com a brandura fabulosa, mas realista, de *Memórias de um sargento de milícias*, mas, sim, com a *diluição*, pela sátira, da brutalidade social – a violência de que se orgulham os proprietários, exercida por eles como um projeto nacional, e a violência humilhada das classes populares: a vingança, a rixa, uma supremacia qualquer e, algumas vezes, a resistência, embora sem um projeto comum efetivo⁷. Tal violência é diluída na composição

7 Penso, aqui, em personagens machadianos como os agregados dependentes do favor; os dobrados, pelas circunstâncias, ao arbítrio dos mandatários; o escravo Prudêncio, já adulto, condenado a repetir com outro, infeliz como ele, o “Cala a boca, besta!”, que ouviu em criança da boca de seu “sinhozinho”, quando reclamava das dores de servir de “cavalinho” para o filho do senhor; o criado de Brás Cubas, que, pelo “orgulho da servilidade”, se exibia na janela-vitrine da rica sala de seu patrão para mostrar que não era *criado de qualquer*. Mas penso também em Eugênia, a bela moça – filha natural, remediada e coxa –, que contraria as expectativas de proprietário do jovem Cubas ao passar por ele, cumprimentá-lo “com a ponta do chicote”, mas sem voltar a cabeça para olhá-lo, como ele supunha que deveria acontecer; já na velhice de ambos, Brás Cubas teve que cumprimentá-la, “como faria à esposa de um capitalista”, quando a encontrou pobre e vivendo em um cortiço no qual ele foi para distribuir esmolas, e Eugênia, de cabeça erguida, fitou-o “com muita dignidade”, fazendo-o compreender que não receberia esmolas da sua algibeira.

de uma sátira malandra, que, assentada no jocoso grotesco ou no inverossímil, “figura a doença deste sistema [social], que o condena a uma morte próxima” (LUKÁCS, 2011, p. 182).

Em “Ideias de canário”, a composição satírica resulta da oscilação entre a motivação realista (Macedo, o mundo ordinário, verossímil) e a motivação fantasiosa (o canário, o mundo extraordinário, inverossímil), reforçada pelo fato de que o autor organiza a narrativa de forma a não cancelar uma motivação em detrimento da outra. Entretanto, se por um lado Macedo tem o privilégio de proprietário da narrativa, como narrador-personagem, o canário parece compartilhar da astúcia compositiva do autor, como se nele ficasse conformado o triunfo do arranjo de efeito realista e representativo produzido pela ação criativa do autor. Isso ganha reforço pelo fato de que, ao final da disputa que se instaura no conto, o canário acaba por triunfar, mas o seu triunfo, como o do método criador da sátira machadiana, se dá por meio da burla e, não, por uma tomada de partido explícita do componente da realidade social que deve ser superado e que, na narrativa, termina desmascarado, sem uma fundamentação evidente e sem justificativas moralizantes. É no balanço entre real e burla que a sátira machadiana, nesse conto, é brasileira e pode alcançar o efeito realista da sátira revolucionária num país sem horizonte revolucionário imediato, como o Brasil do século XIX (para ficarmos no âmbito da delimitação histórica estrita), pois “a sátira pode ser efetivamente elevada a forma quando a simples possibilidade do objeto da representação satírica é suficiente para *desmascarar* o sistema figurado e revelar a sua essência real” (LUKÁCS, 2011, p. 174, *grifo do autor*).

3. O triunfo do canário e o mundo sem culpa

Para pensar o triunfo malandro do canário no conto, vale a pena voltar à “Dialética da malandragem”, nos aproximando um pouco de sua parcela crítica mais instigante, polêmica e ousada: “O mundo sem culpa”. Candido reconhece no romance de Manuel Antônio de Almeida a criação de um universo “liberto do peso do erro e do pecado. Um universo sem culpabilidade e mesmo sem repressão”, onde prevalece, entre os personagens e do autor para com eles, “uma visão muito tolerante, quase amena” (2015, p.40), pois, se, no mundo constituído na obra, “todos têm pecados, ninguém merece censura” (2015, p. 40). Essa figuração diverge daquela predominante no período romântico, empenhada na missão civilizadora, com seu quinhão de mutilação “das formas espontâneas da vida social” (2015, p. 42). Em *Memórias de um sargento de milícias*, a dissolução dos polos extremos, que perdem a sua rigidez e adquirem maleabilidade, instaura “uma espécie de terra-de-ninguém moral” e retira “o significado da lei e da ordem” (2015, p. 44). Divergindo, assim, “do superego habitual de nossa novelística”, o romance opera uma desmistificação da ideologia dominante e se aproxima “das formas espontâneas de vida social, articulando-se com elas de modo mais fundo” (2015, p. 42).

Por essa razão, Candido considera o livro de Manuel Antônio de Almeida como o único do período “que não exprime uma visão de classe dominante” (2015, p. 44). Aberto às inspirações do ritmo popular, o autor trouxe para o interior da obra, escrita em tom coloquial, uma “sabedoria irreverente” (2015, p. 44), que se mostra mais desmistificadora que as narrativas românticas empenhadas na crítica social, como ocorre, por exemplo, em *Senhora*, em que o estilo de José de Alencar

acaba fechando a porta ao senso da realidade, porque tende à linguagem convencional de um grupo restrito, comprometido com uma certa visão do mundo; e ao fazê-lo, sofre o peso da sua data, fica preso demais às contingências do momento e da camada social, impedindo que os fatos descritos adquiram generalidade bastante para se tornarem convincentes. Já a linguagem de Manuel Antônio, desvinculada da moda, torna amplos, significativos e exemplares os detalhes da realidade presente, porque os mergulha no fluido do populário –, que tende a matar lugar e tempo, *pondo os objetos que toca além da fronteira dos grupos*. (CANDIDO, 2015, p. 44, *grifos meus*)

O potencial desmistificador da sátira popular, capaz de “ultrapassar as fronteiras dos grupos sociais”, não deixa de evocar uma perspectiva de superação da sociedade de classes (algo que Candido não diz explicitamente), que, ao se efetivar pela configuração e pela ação viva no romance, recupera a força dessa perspectiva histórica – esvaziada pelo mecanicismo que a toma como uma reivindicação normativa ou como um componente ideológico, puramente conceitual e abstrato. Essa perspectiva ganha concretude na vida popular conformada pela sátira, que “foge às esferas sancionadas da norma burguesa e vai encontrar a irreverência e a amoralidade de certas expressões populares” (2015, p. 45). A irreverência e a amoralidade populares se ligam à astúcia e à malandragem, cujas raízes folclóricas são simultaneamente universais – associadas à figura do *trickster*⁸ (2015, p. 23) – e locais, encontradas na astúcia encarnada em “heróis populares, como Pedro Malasarte” (2015, p. 23). Essa irreverência amoral da malandragem é, ao mesmo tempo, forma folclórica e elemento presente, entre outros, na vida popular. Na sua configuração local e periférica, ela pode parecer um sinal de inferioridade “ante uma visão estupidamente nutrida de valores puritanos, como a das sociedades capitalistas”⁹, mas, como afirma Candido, ela pode ser uma espécie contraditória de vantagem brasileira por facilitar “a nossa inserção num mundo eventualmente aberto” (2015, p. 45). Um mundo que é

8 No folclore, o *trickster* é um deus, deusa, espírito, homem, mulher, ou animal antropomórfico que prega peças e desobedece regras e normas de comportamento socialmente estabelecidos. V. “O herói-trapaceiro. Reflexões sobre a figura do *trickster*” (QUEIROZ, 1991, p. 93–107).

9 Nessa parte do texto, Candido (2015, p. 43), para demarcar diferenças entre a formação histórica da sociedade americana fortemente puritana e a flexibilidade – incoerente e fragmentária – da brasileira, faz uma breve referência ao romance de Nathanael Hawthorne, *A letra escarlata*, como antípoda da sociedade flexível configurada em *Memórias de um sargento de milícias*. Para Schwarz, essa oposição entre as duas nações constitui “um tempo morto da dialética”, pois, “diante da extraordinária unificação do mundo contemporâneo sob a égide do capital (...), aquela comunidade das nações é um conceito recuado da experiência histórica disponível” (2006, p. 153).

prefigurado nas *Memórias de um sargento de milícias* como universo sem culpa, onde “entrevemos o *contorno* de uma terra sem males definitivos ou irremediáveis, regida por uma encantadora neutralidade moral. Lá não se trabalha, não se passa necessidade, tudo se remedeia” (2015, p. 45, *grifo meu*).

Em seu texto sobre “Dialética da malandragem”, Roberto Schwarz (2006, p. 151–155) questiona o fato de Antonio Candido retomar a dimensão folclórica, tratada nos tópicos iniciais do ensaio, para finalizá-lo com “O mundo sem culpa”, no qual a peculiaridade da obra é caracterizada pela contaminação recíproca entre “a universalidade incaracterística e conformista da sabedoria popular”, que “evapora muito do realismo do livro”, e o realismo, “que dá concreção social aos padrões muito genéricos do folclore” (SCHWARZ, 2006, p. 151). A questão posta por Schwarz é a de que esse equilíbrio entre o ritmo a-histórico e o histórico não é interpretado historicamente nesse momento final do ensaio de Candido, quando folclore e história, que se equiparam no romance, passam a ser equiparados também na leitura crítica do ensaio. Portanto, para Candido, a história “não é o chão prioritário de tudo, sobre o qual se deva interpretar inclusive o que lhe pretenda escapar” (SCHWARZ, 2006, p. 151). Se, de fato, nada pode estar fora da história, até mesmo as formas incaracterísticas, por que formas fantasiosas ou folclóricas não seriam históricas? Sem desconsiderar esse pressuposto, Schwarz afirma que é a forma mesma quem traça o horizonte ao qual ela diz respeito. Diante disso, poderíamos dizer, se entendemos bem, que a história está no interior da forma estética e é essa mesma forma quem estabelece os limites e os contornos que definem a matéria social a que obra enforma. A questão é que, para a “*interpretação literária, o que está em jogo é o horizonte a que se refere a forma*” (*grifos do autor*), isto é, no ato da interpretação, é preciso reconhecer na obra os traços que definem *a qual* objetividade histórica a literatura dá forma. Mas o traçado do horizonte pela forma é feito “em papel transparente, que o crítico irá colocar e ler sobre o mapa de ideias que confeccionou para a ocasião” (SCHWARZ, 2006, p. 153). A exposição crítica dialética, então, reclama o movimento de “nomear a forma *em termos da história extraliterária e falar da história* nos termos que a forma literária propiciou”; essa dialética fica bloqueada no ensaio de Candido, uma vez que, embora o sentido histórico da ordem e da desordem reste estabelecido, ele não recebe seu “nome próprio” nessa “polaridade *historicamente* descomprometida” (SCHWARZ, 2006, p. 154, *grifos meus*).

Quando caracteriza o mundo sem culpa de *Memórias de um sargento de milícias*, com seus elementos brandamente fabulosos, sua atmosfera de relaxamento das tensões, seu “ar de facilidade” e sua “visão folgada dos costumes”, Candido afirma que a *coincidência* entre essa sociedade instituída no romance e as determinações histórico-sociais da realidade em que ele foi produzido, de certa maneira, importa menos que o “discernimento coerente do modo de ser dos homens” (2015, p. 41) resultante dessa figuração. Essa afirmação diz muito do método crítico de Antonio Candido, de sua

concepção de literatura e de história. A noção de redução estrutural, já mencionada neste texto em rodapé, indica qual o movimento do trabalho crítico de Candido. Talvez, o “chão prioritário” do crítico diante do texto literário não seja, em primeiro plano, a história, mas, antes, a *função* que os elementos extraliterários da realidade social historicamente localizada exercem no conjunto da obra ao serem infundidos no interior da composição. O foco na *função* parece sugerir uma mobilidade, pois um mesmo elemento da realidade pode atuar de maneira variada no funcionamento interno da estrutura de diferentes obras; além disso, sua maneira de ser no mundo da obra pode divergir da sua forma imediata na vida social, como ocorre na sátira, no fantástico, no maravilhoso; o que muitas vezes tem um efeito desfetichizante, considerando-se o grau de fetichização da vida na sociedade capitalista. Os dados de realidade estão na obra *para* atuar no processo de constituição da estrutura literária, sua finalidade primeira, sob a ação criativa do autor, é a fatura da obra. No momento da criação estética, tudo se submete ao processo de elaboração de um objeto artístico que ainda não existia, e os elementos externos à obra passam a existir em função dela e, não, ela imediatamente em função deles. Essa ação criativa também demanda um grau de liberdade e autonomia do mundo real, pelo qual a atividade artística reorganiza os dados reais em formas de existir novas e lhes dá uma aparência que pode se aproximar mais ou menos do mundo de onde saíram, podendo inclusive se afastar dele, constituindo-se como uma espécie de *reflexo sem original*¹⁰, o que, aliás, caracteriza o reflexo artístico da realidade bem sucedido. Se considerarmos o potencial transgressor da criação artística, a divergência entre as formas históricas e as artísticas pode ser ainda mais incisiva. Os elementos históricos, sociais, econômicos (e também psicológicos, filosóficos, religiosos, mágicos, folclóricos etc. que são também socio-históricos), no trânsito da realidade exterior para o mundo literário, ganham nomes diferentes dos originais ou podem receber os mesmos nomes que, no entanto, passam a nomear objetos já transfigurados, de maneira que, para nomeá-los, o crítico precisa perguntar ao conjunto vivo e dinâmico da obra: “o que me diz este livro *hoje?*” (SCHWARZ, 2006, p. 155, *grifo meu*). A resposta, se vier efetivamente do livro, trará de volta ao leitor não exatamente os dados reais ativos na obra, mas uma inteligibilidade histórica acrescida a eles pela invenção de um mundo sensível que não é real, mas que pode dar ao leitor o sentido da realidade, o “discernimento coerente do modo de ser dos homens” entre si e com o mundo; modo que é sempre contraditório e mutável, que é história.

Essa dimensão histórica em sentido forte e dialético aparece sem alarde, mas de maneira justa e depurada, na comparação que Candido estabelece entre *Senhora* e *Memórias de um sargento de milícias*, citada anteriormente (CANDIDO, 2015, p. 44–45). A forma estética combina em seu interior, de modo variado e artístico, as determinações histórico-sociais particulares (específicas de um tempo, de um lugar, de uma classe e de circunstâncias determinadas) ao andamento mais geral, amplo e universal da ação dos

10 A expressão é de Miguel Vedda.

seres humanos entre si e sobre o mundo, no longo curso da história natural e social em que se desdobra, contraditoriamente, a formação do sujeito em sua dialética com o objeto. Na criação literária, essa dialética histórica se apresenta nas formas sensíveis, que alcançam efetividade estética quando o autor “não fica preso demais às contingências do momento e da camada social” (como em *Senhora*), mas, ao contrário, leva o contingente a adquirir a generalidade necessária para ultrapassar “a fronteira dos grupos”. No caso concreto de *Memórias de um sargento de milícias*, isso ocorre graças à função exercida pelos dados históricos quando mergulhados “no fluido do populário, que tende a matar lugar e tempo”. Assim, esse romance alarga os limites contingentes do presente ao traçar os contornos de um horizonte de futuro histórico latente nas formas sociais e tornado sensível na forma da narrativa, que, como lembra Candido, se inicia com uma expressão – “Era no tempo do rei” – emprestada dos contos de fadas, os quais também “não reproduziam a ideologia burguesa (...), mas representavam um mundo em que as possibilidades de realização humana vão além do *horizonte* da sociedade de classes” (VEDDA, 2010, p. 5, tradução e *grifo* meus). O efeito realista da obra, portanto, não espera somente pela interpretação histórica, mas também protesta pela transformação da história, revelando o quanto a natureza inventiva e criativa da *poiesis* é imprescindível para a efetivação da *mimesis*. Talvez por isso, Candido termine seu ensaio dando um *nome próprio* ao romance de Manuel Antônio de Almeida – “fábula realista” (CANDIDO, 2015, p. 46), nome que, a nosso ver, responde, no plano da teoria, à continuidade de uma “construção historiográfica ampla” e, no “plano da consciência social espontânea”, ao entroncamento “na ideologia viva” (SCHWARZ, 2006, p. 153).

O triunfo do nosso canário falante sobre o seu proprietário Macedo também parece resultar de fatura estética semelhante. Se a composição do narrador–personagem traz em si muitos traços das determinações histórico–sociais – trata–se de um cidadão que ocupa no mundo da ordem um lugar ao sol: ornitólogo e proprietário –, a composição do canário lança mão de elementos das narrativas fabulosas, que extrapolam as leis e a ordem dos bem postos no mundo. Na configuração do canário, para além do fato – significativo – de que ele se constitui inicialmente como componente do mundo natural transformado em mercadoria pela engrenagem mercantil, nada mais há que ligue o pássaro a uma concreitude histórica determinada, daí também que ele não se configure como uma alegoria, mas sim como um personagem de fato. Mas trata–se de um personagem incharacterístico, que, embora sendo efetivamente um pássaro, age, pensa e fala com o narrador–personagem. A forma da sua ação no conto é a astúcia, que traz a desordem ao mundo bem ordenado de Macedo, lembrando as formas zoomórficas do *trickster* no folclore universal. Essa composição do personagem, à luz da “Dialética da malandragem”, consideradas as significativas diferenças entre as duas obras, já tratadas aqui (romance e conto; configuração mais ampla e configuração mais concentrada; narrador em terceira pessoa e narrador–personagem; perspectivas de cada um dos autores frente à composição

etc.), pode nos fazer compreender o efeito realista do conto, alcançado pela extrapolação da realidade que conduz ao que há de essencial nas formas sociais e estéticas ligadas à figura do malandro, que pode, talvez, também dar nome de família, nos termos de sua genealogia estética e histórica, ao nosso canário.

O triunfo do canário na relação com seu proprietário está intimamente ligado à sua caracterização como incaracterístico, extraordinário e astuto, mas também ao arranjo formal da ação, que confere certo relaxamento ou frouxidão ao confronto entre o canário e o narrador–personagem. Confronto desenvolvido fora do terreno do combate aberto, pois é solucionado pela astúcia do primeiro em relação ao segundo, o que se justifica, na coerência interna à obra, pela discrepância entre ambos: a situação vantajosa do proprietário e ornitólogo sobre o canário, sua propriedade e seu objeto de estudo. Tendo, de saída, *menos*, em relação ao *mais* que o narrador–personagem acumula no plano do conto ligado aos dados de realidade, o canário só poderá inverter a vantagem inicial do proprietário graças à astúcia e à contaminação entre o ordinário e o extraordinário que estrutura a narrativa.

O “caso extraordinário” (p. 440) que é narrado no conto retoma alguns elementos formais advindos dos contos de fadas: o relaxamento da tensão, a leveza que permite ao leitor encontrar uma realidade imensamente diversa da sua, sem que ela lhe cause o estranhamento perturbador que ocorre, por exemplo, no fantástico. Esse relativo distanciamento da realidade, que é absoluto no mundo mágico do conto de fadas, faz ecoar longinquamente (mas com efeito realista), em “Ideias de canário”, algo que parece ser o mais essencial nos autênticos contos de fadas: “a consciência de que a realidade – tanto a empírica como a metafísica – em que vivemos *não é a única possível*, senão uma entre as ilimitadamente *variadas* realidades imagináveis (...) com isso se supera de pronto o fato de que sintamos nossa realidade como uma *prisão*” (LUKÁCS, 2020, p. 8, tradução e *grifos meus*).¹¹ Também no trecho do conto de Machado de Assis, encontramos motivos que evocam os contos de fadas, pois a consciência do caráter mutável e variado da realidade pode se tornar sensível para o leitor no enredo, que narra tanto a gradativa transformação das definições de mundo do canário, baseadas em sua condição material concreta no interior do mundo da narrativa, quanto a *libertação* do pássaro falante, que, inicialmente *preso* na velha gaiola da loja de belchior, alcança o “espaço infinito e azul, com o sol por cima”, o lugar mais adequado para a realização plena do modo de ser natural de um pássaro.

¹¹ Nas citações do texto de György Lukács – “Siete cuentos maravillosos” –, as páginas indicadas correspondem ao texto original da tradução do alemão para o espanhol feita por Francisco García Chicote, anterior à sua publicação nesta mesma edição da *Cerrados* (2020), uma vez que as citações aqui presentes foram feitas quando a tradução ainda se encontrava em processo de publicação. Todas as citações são traduzidas para o português por mim, a partir dessa tradução de Chicote do ensaio de Lukács, de 1918, sobre a obra de Béla Bálasz, *Siete cuentos maravillosos*.

Segundo Lukács, nos contos de fadas, a *libertação* abre o horizonte de “uma satisfação completa do ser”, de “um mundo redimido” (sem culpa?). Por essa razão, “a realidade do mundo do conto maravilhoso não pode ter *nenhuma realidade no sentido do modo em que, sem exceção, representam a realidade todas as outras formas literárias*” (2020, p. 8, *grifos meus*). Entretanto, diante desse horizonte aberto pelos contos maravilhosos, “o caráter privilegiado da nossa [realidade] recebe então um novo acento: o acento da eleição; nossa realidade então já não pode ser mais um cárcere para nós” (2020, p. 8). Assim, também, tudo o que está dado em nossa realidade pode passar a ser compreendido como de fato é: resultado de nossas escolhas e ações diante das encruzilhadas históricas. Sendo assim, o sentido da libertação e da redenção nos contos maravilhosos – a possibilidade de ver o mundo como resultado de nossas próprias eleições e não como algo que resulta de uma necessidade transcendente vinda do alto – constitui “o distante pano de fundo e fechamento de *toda obra de arte*” (2020, p. 8, *grifos meus*). Dessa forma, esse efeito realista dos contos maravilhosos, nos quais não pode haver realidade, logra estar presente em textos literários que de modo algum podem ser considerados contos de fadas¹², como “Ideias de canário” e *Memórias de um sargento de milícias*, mas que são capazes de encantar e provocar críticos e leitores exatamente quando pisam no terreno que diverge da realidade imediata sem saída e sem horizonte.

E o que podem nos dizer hoje – em tempos hostis – esses elementos divergentes do real imediato, como o triunfo do canário e o mundo sem culpa? Lukács, ao falar dos contos maravilhosos, pergunta: “Por que é inerente a eles uma profunda e verdadeira objetividade, que (...) nos faz pressentir – precisamente por meio de sua transformação em pura superfície desprovida de realidade – movimentos de um sentido último, mais profundo que todo o oculto?” (2020, p. 8–9). A resposta do jovem Lukács, em 1918, é a de que, quando a possibilidade de eleição é apenas uma aparência, estamos em tempos de crise, e é preciso considerar que as possibilidades e os rumos que temos diante de nós são sempre os da nossa realidade; independentemente do caminho trilhado, ele jamais nos levaria para fora de nossa realidade. Entretanto, uma crise envolve um rearranjo da realidade, o que, segundo o crítico, provoca um relaxamento das suas formas enrijecidas e dormentes. Tal situação concreta atribui novamente aos contos maravilhosos sua real importância para aqueles a quem compete viver os momentos de crise, pois neles estão em relevo as possibilidades de uma realidade que pode se tornar nossa (2020, p. 10).

Em “Emancipación humana y ‘felicidad no disciplinada’. Walter Benjamin y la poética del cuento de hadas”, Miguel Vedda (2010)¹³ estuda a importância dos contos de fadas (*Märchen*), como potencial emancipador, na obra de intelectuais marxistas como György

¹² De acordo com Lukács: “Uma parte considerável dos contos maravilhosos que existem de fato não são, porém, contos maravilhosos puros. Há entre eles numerosos mitos, lendas, etc., e até mesmo aqueles cujos motivos contêm algo realmente maravilhoso são raramente autênticos contos maravilhosos de cima a baixo, frequentemente; na maioria das vezes trata-se mais de uma elaboração romanesca ou própria da novela de motivos do conto maravilhoso” (LUKÁCS, 2020, p. 11).

¹³ Todas as citações desse texto de Miguel Vedda foram traduzidas por mim do espanhol para o português.

Lukács, Ernst Bloch, Siegfried Kracauer e, especialmente, Walter Benjamin; todos intelectuais que, como se sabe, testemunharam a ascensão do nazifascismo, à qual reagiram e da qual foram alvo. Para tentar avançar um pouco mais na compreensão da *atualidade* do triunfo do canário falante de Machado de Assis, julgamos importante também considerar, mesmo que de forma breve e a partir de uma resenha do texto de Vedda (2010), as reflexões sobre os contos de fadas realizadas por Bloch, Kracauer e Benjamin, concentrando-nos na *oposição*, sublinhada por esses intelectuais, entre o *conto maravilhoso* e o *mito*, estabelecida por meio da *astúcia*.

O interesse destacado pelos contos de fadas é recorrente na obra de Ernst Bloch (VEDDA, 2010, p. 3–5) e tem lugar também em seu *Princípio esperança*, escrito entre 1938 e 1947, durante seu exílio nos Estados Unidos em função da hostilidade fascista à razão (e aos judeus, comunistas etc.). Bloch contrapõe a força revolucionária divisada por ele nos contos maravilhosos – sua tendência à liberdade e à superação das barreiras naturais – aos limites estreitos do mito, pois, enquanto nos primeiros os personagens assumem um caráter ativo, no segundo predomina uma atitude passiva diante de potências superiores. As diferenças entre o conto maravilhoso e o mito podem sugerir, equivocadamente, que os contos de fadas são uma forma inferior do mito, um mito menor, diminuído; quando na verdade, segundo Bloch, eles trazem em si uma dimensão do mito *aprimorada* “pelo despotismo feudal da saga¹⁴” (VEDDA, 2010, p. 4). Tal dimensão é a configuração popular e ativa dos personagens dos contos de fadas, que se sublevam frente a sua condição de despossuídos, o que faz do *Märchen*, para Bloch, uma “ilustração *avant la lettre*” (VEDDA, 2010, p. 4), que não se sustenta em fórmulas abstratas e, sim, na astúcia dos oprimidos. Nos contos de fadas encontramos a narrativa de uma “história bélica infantil da astúcia e da luz contra as potências míticas”, que “termina como conto maravilhoso da felicidade humana, ou da existência enquanto felicidade” (BLOCH *apud* VEDDA, 2010, p. 4). Bloch reconhece no herói dos contos de fadas um traço chapliniano: o heroísmo de raiz popular dos débeis, anônimos e plebeus, que, pela astúcia e pela rebeldia, intentam modificar a ordem vigente. Bloch rejeita toda tentativa reacionária de reduzir os gêneros populares a um “devaneio evasivo”. O crítico encara-os, não, como uma forma de escape da realidade, mas como forma genuína que oferece, antes, uma incitação à ação, como uma brecha por onde os débeis, com o valor próprio da inteligência do astuto – que é “a parte humana do débil” –, podem deslizar vitoriosamente “contra robustos senhores” (BLOCH *apud* VEDDA, 2010, p. 5).

14 Para Bloch, os contos de fadas divergem também da saga (lenda poética referente às tradições heroicas e mitológicas da antiga Escandinávia), que legitima o poderio dos senhores, revalidando “a eficácia de um destino que domina os homens como uma potência inelutável” (VEDDA, 2010, p. 4).

Na obra de Siegfried Kracauer (VEDDA, 2010, p. 5–7), a oposição entre os contos e o mito é associada à defesa radical¹⁵ da Ilustração como combate histórico contra as potências míticas. Em *O ornamento da massa*, de 1927, o processo histórico é expresso nos termos de uma luta da razão contra as forças naturais, confirmadas em sua onipotência pelo pensamento mitológico, de cujo despotismo o homem só pode ser libertado com o desenvolvimento autônomo da razão (VEDDA, 2010, p. 6), uma vez que a exploração ilimitada da natureza não se mostrou capaz, por si mesma, de operar tal libertação. Para Kracauer, os contos de fadas não são histórias maravilhosas, mas expõem o “maravilhoso advento da justiça” (KRACAUER, *apud* VEDDA, 2010, p.6), na medida em que antecipam em seu interior o reino do racional, ao mostrarem, em épocas anteriores da história, como “a mera natureza era superada em função do triunfo da verdade” (VEDDA, 2010, p. 6). A vinculação entre o *Märchen* e a razão explica o fato de que, no período da ascensão burguesa, os contos maravilhosos, como *As mil e uma noites*, tenham voltado a receber significativa atenção na França da Ilustração, exatamente no momento em que os “poderes naturais” da igreja, da monarquia e do regime feudal são duramente questionados. Assim, o fato de a razão do século XVIII reconhecer suas semelhanças com os contos maravilhosos tem sentido histórico profundo e, dessa forma, para Kracauer, o desencadeamento das revoluções burguesas deve-se à racionalidade de um pensamento emancipador vindo, em parte, dos contos de fadas. Kracauer também sublinha a astúcia com que os heróis dos contos de fadas derrotam as potências míticas e associa essa astúcia à função que os intelectuais do período (1931) deveriam exercer: empregar todas as suas armas para demolir o mitológico e todos os seus conceitos fossilizados. No conto maravilhoso se anula o domínio do mitológico contra o qual se rebelaram “os grandes ilustrados da história”. Dessa forma, o intelecto deverá atacar e expor ao “ridículo as potências que velam a imagem humana, até que os homens encontrem, finalmente, a si mesmos” (KRACAUER *apud* VEDDA, 2010, p. 6–7).

Quanto às reflexões de Walter Benjamin acerca dos contos de fadas, a que o ensaio de Vedda¹⁶ (2010, p. 7–13) se dedica mais detalhadamente, a oposição entre o conto maravilhoso e o mito está intimamente relacionada ao interesse pelo tema da infância, demonstrado, não só, mas especialmente, nas obras do exílio de Benjamin provocado pela perseguição nazifascista: *Crônica de Berlin, Infância em Berlim por volta de 1900*, e também o projeto sobre *As passagens de Paris*. De acordo com Vedda (2010, p. 7),

15 Ainda que essa radicalidade na defesa das Luzes tenha sido abalada posteriormente com a ascensão do fascismo, no entanto, entre a segunda parte dos anos vinte e a primeira dos anos trinta, a eficácia emancipadora da razão se constitui como fundamento para Kracauer pensar os contos de fada (VEDDA, 2010, p. 6).

16 Em seu texto, Vedda faz uma exposição que considera o encadeamento do pensamento benjaminiano acerca dos contos de fada ao longo do conjunto de sua obra, assinalando vários dos ensaios do autor que, no percurso da totalidade das obras de Benjamin, articulam-se ao tema dos contos de fadas. Em virtude da especificidade de nossa análise, voltada para a relação entre sátira e malandragem no conto “Ideias de canário”, bem como pelos limites de espaço deste artigo, não nos foi possível evidenciar, na resenha que fazemos da análise de Vedda, esse aspecto importante e decisivo do ensaio, que, no entanto, pode ser acessado pela leitura integral do texto referenciado: VEDDA, 2010, p. 1–13.

Benjamin via no passado histórico de Berlim e de Paris “formas originárias – infantis – de seu próprio presente, marcado pela expansão do fascismo”. Trata-se de “interpretar o século XIX como um sonho infantil que aguarda a interpretação por parte do ‘adulto’ século XX”, no sentido da citação de Michelet presente na própria obra de Benjamin: “Cada época sonha a seguinte” (2010, p. 7). E no sonho, que aguarda secretamente o despertar, o sonhador “se entrega à morte somente até novo aviso, espera com *astúcia* o segundo em que *escapará de suas garras*” (BENJAMIN *apud* VEDDA, 2010, p. 7, *grifos meus*). O sentido histórico de libertação contido no termo *astúcia* é ratificado por Benjamin na afirmação de que a libertação de uma época apresenta a mesma estrutura do despertar de um sonho, que é regida pela *astúcia*: “Com *astúcia*, não sem ela, nos libertamos do âmbito do sonho. Mas há também uma falsa libertação; cujo signo é a violência” (BENJAMIN *apud* VEDDA, 2010, p. 8).

Essa *astúcia* se liga à reflexão benjaminiana sobre o mito, que, logo de início, salienta a diferença entre direito e justiça, calcada no fato de que o primeiro só poderia encontrar fundamentação no mundo mítico. Benjamin contrapõe a violência mítica – “fundadora do direito” – a uma “justiça vindoura”, que advirá do “campo da política” e “do profano” (VEDDA, 2010, p. 8). O crítico marxista refuta a existência da libertação idealista do mito e afirma o caráter materialista da libertação: “enquanto existir ainda um mendigo, seguirá existindo o mito”. Tampouco pode vir do direito, enquanto lei mítica, o enfrentamento do destino pétreo imposto pelo mito, pois, já na tragédia antiga, somente “o homem pagão percebe que é melhor que seus deuses, embora este conhecimento quite-lhe a palavra e ele permaneça mudo” (BENJAMIN *apud* VEDDA, 2010, p. 8–9). Para Benjamin, o conto maravilhoso é uma tentativa de libertação do mito. Tal libertação se manifesta na soberania infantil em relação à matéria dos contos de fadas. Da mesma forma com que recompõem os resíduos de objetos que já não têm mais funcionalidade e estabelecem entre eles uma “relação subitamente nova”, as crianças, com os resíduos dos contos de fadas, constroem um mundo próprio que expressa “uma *promesse de bonheur*: a antecipação de um futuro no qual as coisas estarão livres da utilidade” (VEDDA, 2010, p. 10). Nesse mundo se apresenta a prefiguração de um “apaziguamento utópico entre homem e natureza”, pelo qual o destino mítico e a “despótica natureza acorrentada pelo mito” são superados pela *astúcia* do herói que “burla e dá as costas às potências de um universo regido pela culpa e pelo castigo” (VEDDA, 2010, p. 11–12).

A força libertadora dos contos de fadas contra o mito é histórica, uma vez que neles se encontra, ainda hoje, “um testemunho das primeiras estratégias que a humanidade encontrou para livrar-se do pesadelo que o mito lhe havia imposto” (VEDDA, 2010, p. 12). Na perspectiva de Benjamin, tais estratégias consistem em: descobrir, no passado mitificado, a infância da humanidade, cujo destino passa a ser o de libertar-se do mito para tornar-se adulta; divisar, na natureza mítica, a cumplicidade desta com o homem – pois, quando os animais figurados no maravilhoso ajudam uma criança, vê-se “que a

natureza está submetida ao mito, mas preferiria associar-se ao homem”; esperar, no sonho, o momento em que, com astúcia, o “despertar vindouro se levante como o cavalo de madeira dos gregos na Troia do sonho” (BENJAMIN *apud* VEDDA, 2010, p. 11 e 10, respectivamente). Assim, Benjamin, ao tratar dos contos de fadas, também recorre à astúcia necessária para enfrentar “os novos mitos que dominam a sociedade industrial¹⁷, de um modo parecido a como o herói épico procurava, com sua astúcia, cindir o poderio da natureza mítica” (VEDDA, 2010, p. 10).

Todas essas reflexões de críticos marxistas acerca da astúcia dos contos de fadas contra a violência mítica podem nos ajudar a entender, em um quadro mais amplo, que inclui também a realidade brasileira, a aparição, com efeito realista, do canário machadiano e do mundo sem culpa de Manoel Antônio de Almeida. A liberdade no céu azul infinito, que é o triunfo do canário, assim como o mundo sem males definitivos ou irremediáveis de *Memórias de um sargento de milícias* têm uma forte dimensão histórica, que se entronca na luta universal contra as potências míticas, com as quais os problemas reais da sociedade brasileira estão, talvez mais do que nunca, relacionados. Obras como essas dão testemunho do quanto a literatura brasileira, no percurso penoso de se tornar ela mesma¹⁸, converge com a literatura universal no que há, nelas, de mais vivo: a luta popular e humana contra a des-razão mítica que encobre a humanidade do homem e o aliena de suas próprias forças essenciais. Nessa perspectiva, na malandragem do canário e da pequena sociedade do romance não está configurado um “devaneio evasivo” que pretende escapar da realidade, nem formas fantasiosas a-históricas e já extintas ou completamente integradas às formas ultramodernas do capital, que baixaram à terra para fantasiar de democrática e malandra a rigidez inalterável do destino infeliz que, alicerçado na exploração e na propriedade, se impõe, com força mítica, como fim inelutável. A malandragem satírica do canário ilumina o caminho para o triunfo da liberdade sobre a necessidade, que vem sendo traçado, pela força da astúcia, no ziguezague da história. O mundo sem culpa do romance de Manoel Antônio de Almeida prefigura a possibilidade tangível de reorganizar a ordem estabelecida, a partir do desmascaramento da pureza mítica do direito, cuja violência é enfrentada pela astúcia dos despossuídos, que, em equilíbrio malandro, põem a nu a ausência de justiça no ordenamento jurídico e legal. Nessas obras, encontramos, simultaneamente, a infância da vida brasileira e o sonho daquilo em que ela pode se tornar. Nada mais atual, histórico e necessário nesse momento

17 Hoje, na era da tecnologia digital, muito além da tão famosa era da reprodutibilidade técnica, a captação de dados pelo sistema global de redes oferece, como a varinha de condão e a lâmpada mágica, a “solução” para os desejos e as necessidades humanas. Assim, os poderes mágicos dos contos de fadas *reaparecem* sob uma forma capitalizada fantasmagórica, completamente esvaziada do que era *essencial* às formas do maravilhoso: a astúcia contra o mito. Daí decorre a importância de formas estéticas que se contrapõem essencialmente à destruição da razão.

18 Adaptação da conhecida formulação de Paulo Emílio Sales Gomes: “Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética entre o não ser e o ser outro”. GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória do subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1980, p.90.

presente, em que as formas do capital e da propriedade, em crise, precisam recorrer, no Brasil e no mundo, às ameaças da violência mítica.

Referências

ALMEIDA, Manoel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1997.

ARANTES, Paulo E. A fratura brasileira do mundo: visões do laboratório brasileiro da mundialização. In: _____. *Zero à esquerda*. São Paulo: Conrad, 2004. p. 25–77.

ASSIS, Machado de. Eça de Queirós: O primo Basílio. In: _____. *Obras completas*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2008, v.3, p. 320–335.

_____. Ideias de canário. In: _____. *50 contos escolhidos de Machado de Assis*. Seleção, introdução e notas John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 2007a, p. 440–444.

_____. “Instinto de nacionalidade”. *Machado de Assis: crítica, notícia da atual literatura brasileira*. São Paulo: Agir, 1959. p. 28–34.

_____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: W. M. Jackson, 1955.

_____. Pai contra mãe. In: _____. *50 contos escolhidos de Machado de Assis*. Seleção, introdução e notas John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b, p. 466–475.

BASTIDE, Roger. Machado de Assis, paisagista. In: *REVISTA USP*, São Paulo, n.56, p. 192–202, dezembro/fevereiro 2002–2003, p. 192–202.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: _____. *O discurso e a cidade*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2015, p. 115–121.

_____. Machado de Assis de outro modo. In: _____. *Recortes*. 3. ed. São Paulo, Rio de Janeiro: Duas Cidades, Ouro sobre Azul, 2015, p. 17–46.

LUKÁCS, György. A questão da sátira. In: _____. *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932–1967*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011, p.163–191.

_____. Siete cuentos maravillosos. Tradução de Francisco García Chicote. In: CHICOTE, Francisco García; CORRÊA, Ana Laura dos Reis (Org.). *Cerrados – Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília*. Dossiê: Realismo e atualidade: horizontes da criação artística em tempos hostis. Volume 29, Número 52. Brasília: PósLit, 2020 (no prelo).

OTSUKA, Edu Teruki. Espírito rixoso: para uma reinterpretação das *Memórias de um sargento de milícias*. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 44, fev. 2007, p. 105–124.

QUEIROZ, Renato da Silva. O herói-trapaceiro. Reflexões sobre a figura do *trickster*. In: *Tempo social*. Revista de Sociologia da USP. São Paulo, 3 (1–2), 1991, p. 93–107.

SCHWARZ, Roberto. A viravolta machadiana. *Novos Estudos Cebrap*. Nº 69, São Paulo, julho, 2004, p. 15–34.

_____. Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da malandragem”. In: *Que horas são? ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, pp.129–155.

VEDDA, Miguel. Emancipación humana y “felicidad no disciplinada”. Walter Benjamin y la poética del cuento de hadas. In: *Actas del III Seminario Internacional Políticas de la Memoria*. Recordando a Walter Benjamin. Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria. Buenos Aires: Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, 2010, p.1–13.

Jorge Amado na África: literatura, imprensa e colonialismo

Jorge Amado in Africa: literature, press and colonialism

Edvaldo Aparecido Bergamo

Realizou Pós-Doutorado (CAPES) na Universidade de Lisboa (FLUL/CeSA). Doutor em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, Brasil. É professor de Literatura Portuguesa e de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília (UnB).

edvaldobergamo@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-7390-7653>

Recebido em: 30/01/2020

Aceito para publicação em: 26/02/2020

Resumen

O artigo apresenta alguma discussão acerca da recepção da obra de Jorge Amado na África lusófona, na primeira metade do século XX, num contexto histórico de apertada perseguição fascista e colonialista, uma vez que estava no horizonte o movimento político da descolonização europeia do continente. Trata-se, notadamente, de um acolhimento poético interessado em repercutir uma produção literária que sublinhava de modo particular a luta de libertação do homem negro espoliado.

Palavras-chave: Jorge Amado. África. Literatura antifascista. Descolonização. Representação do negro.

Abstract

The article presents some discussion about the reception of Jorge Amado's work in Portuguese-speaking Africa, in the first half of the 20th century, in a historical context of tight fascist and colonialist persecution, since the political movement of European decolonization of the continent was in perspective. It is, notably, a poetic welcome interested in echoing a literary production that particularly emphasized the struggle for the liberation of the plundered black man.

Keywords: *Marx. Scientific Socialism. Art. Alienation.*

“Os patriotas africanos escravizados mas lutando contra a escravidão foram os fatores fundamentais da queda do fascismo português.” Jorge Amado

1. O romance brasileiro de 30 na república mundial das letras

O romance social brasileiro de 30 caracteriza-se pela ênfase no projeto ideológico, considerando a conjuntura histórica do tempo, estreitamento autoritário e demandas sociais urgentes, com foco na revalorização do realismo e no aprofundamento da questão política. Os estudiosos das relações literatura e autoritarismo, assunto do qual tratamos, afirmam que

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

(...)

O fato de o Estado agir de maneira a controlar as ações individuais, restringir as possibilidades de mudança social, sustentar códigos e valores com os quais a população é obrigada a pautar sua existência, e manipular a difusão de ideologias em favor da conservação do poder das elites, estabelece uma condição restritiva de existência. O problema da reificação, desenvolvida dentro do capitalismo industrial, é levado a dimensões novas, agravadas pela ameaça de destruição coletiva. (GINZBURG & UMBACH, 2000, p. 238).

O romance social brasileiro de 1930 obteve incomum repercussão nos círculos nacionalistas das colônias africanas lusófonas, notadamente em determinado prelo de orientação esquerdista/socialista do período, que fazia oposição a um regime político de configuração fascista e colonialista. Trata-se de campos intelectuais convergentes que reconheciam correlações no enquadramento dos dilemas enfrentados. A obra de Jorge Amado, especificamente, foi objeto de referência estética e ideológica no periodismo de extração nacionalista das colônias africanas, veículos nos quais a perseguição da censura salazarista pode ser observada em diferentes escalas. Nosso objetivo neste trabalho é apresentar um estudo sobre a avaliação crítica da produção literária do romancista baiano na imprensa periódica nacionalista de certas colônias africanas lusófonas, vulneráveis ao crivo da admoestação ditatorial por motivos ligados ao movimento histórico de autonomia africana do pós-guerra. Assim, composições poéticas, estampadas em diferentes periódicos, oferecem uma leitura receptiva cerrada da figuração do imaginário amadiano, reconhecível em obras que dão a ver os impactos do subdesenvolvimento econômico, da

modernização incompleta e dos conflitos sociais acirrados, aspectos contraditórios da formação histórica e cultural do Brasil, cujas incongruências principais atinentes à classe e à raça são faces da mesma problemática: a opressão exacerbada do trabalhador do campo e da cidade proporcionada por um sistema de superexploração caracterizado como capitalismo monopolista de ranço colonial.

De acordo com João Luís Lafetá (2000), grande parte da produção ficcional produzida, a partir da década de 1930, caracteriza-se pelo arrefecimento dos experimentalismos de vanguarda, por força da urgência histórico-social que pedia, até mesmo no plano artístico, uma ação política efetiva. Em razão da necessidade de eficácia comunicativa junto ao público, o romance, numa retomada de sua vocação realista primordial, sob as novas bases ideológicas, aposta majoritariamente em um conteúdo sintonizado com os impasses sociais e transfigurado em formas estéticas validadas. Tal realismo reformulado, em atendimento ao movimento da História, que combatia o modelo econômico capitalista e burguês, expandiu-se por diversas partes do Globo, encontrando ressonância, inclusive, nas literaturas dos países africanos de língua oficial portuguesa.

O campo intelectual de esquerda da primeira metade do século XX aproximou brasileiros e africanos, no tocante a uma arte de intervenção política que propunha abertamente a tensa articulação entre a forma literária e a realidade histórica. A narrativa de ênfase social, espelhando uma consciência aguda do subdesenvolvimento, passa a retratar a exploração do trabalho assalariado do campo e da cidade, a luta pela posse da terra em face do domínio do latifúndio e a presença relevante de novos atores sociais no espaço público, como o trabalhador, a mulher, a criança, o negro. A obra comprometida do citado autor brasileiro apresenta os entraves de um projeto modernizador inconcluso no Terceiro Mundo, destacando a opressão sofrida pelo trabalhador do campo, a condição marginalizada do lumpen-proletariado da cidade e o problema do negro numa sociedade racista e excludente. O foco principal está na figuração romanesca do assalariado rural sem direito à terra e à dignidade, na espoliação do operário em condições degradantes de moradia, trabalho e alimentação, denunciando, assim, os avanços de um modelo econômico internacional que atendia aos interesses de potências hegemônicas e piorava as condições de vida em países periféricos.

2. O romance de Jorge Amado: presença na África lusófona

Na África, a imprensa tornou-se a mola mestra na formação dos primeiros redutos intelectuais capazes de criar uma atmosfera propensa a romper o silêncio, a denunciar a perseguição, a apontar o acossamento, em vista da ação coercitiva da máquina colonial repressora. Desse modo, o jornalismo estabelece, desde o final do século XIX, com alargamento de sua atuação contestatória em meados do século XX, um papel importante no cenário da vida cultural do continente. Destarte, as literaturas africanas encontram nos

jornais de oposição ou clandestinos do período colonial espaço profícuo de divulgação ficcional e poética, em geral subversiva e de resistência às imposições e aos desmandos de um sistema colonialista que ignorava os saberes ancestrais, as manifestações culturais autônomas, as formas autênticas de expressão dos povos subjugados por séculos.

Assim como aconteceu no Brasil, em outro momento histórico e cultural, no século XIX dos românticos americanos e europeus, na África, a partir da década de 1950, as literaturas de fundação em língua portuguesa do continente adquiriram características nativistas e empenhadas, por estarem em estreita conexão estética e ideológica com o projeto de construção e afirmação de uma identidade local específica, expressando valores autóctones que condenavam e rejeitavam o programa colonialista lusitano e destacavam as potencialidades de uma nacionalidade em formação e em ascensão.

Nos PALOPs (Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa), a figura literária de Jorge Amado é reconhecidamente relevante pela mediação cultural e política exercida, quando está no horizonte histórico-literário o significado da literatura de ênfase social no século XX, encampada pelo romancista baiano, no decênio de 1930, no Brasil. Na África, desde o decênio de 1950, autores relevantes dos sistemas literários em causa afirmam que o leram e aludem constantemente ao papel seminal da ficção do autor baiano na consolidação das literaturas de Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe, ressaltando a presença subterrânea da obra de Jorge Amado em contexto colonialista caracterizado por acirrado controle social, político, sexual e cultural.

Jorge Amado foi celebrado na África, especialmente em Cabo Verde, Angola e Moçambique, nas décadas finais do colonialismo lusófono, pois tais territórios se beneficiavam da excepcionalidade de poder adquirir "diretamente" do Brasil as obras "proibidas" de autores que só clandestinamente entravam em Portugal, especialmente em Angola via Grupo da revista *Sul*, de Santa Catarina, por exemplo. Quando começaram a ser publicados com alguma regularidade, em Portugal, diversos livros de Jorge Amado, nos territórios africanos que estavam sob o tacão colonialista lusófono, já se lia com grande impacto social, político, cultural e racial o romance *Jubiabá* (1935): uma conhecida obra pertencente ao denominado ciclo dos "romances da Bahia", na qual o protagonismo negro aparece em destaque. Dão notícia da presença efetiva amadiana no continente negro os seguintes periódicos africanos: em Cabo Verde, *Claridade* (1936), em Angola, *Mensagem* (1951), e em Moçambique, *O brado africano*, por intermédio especialmente de produções literárias que homenageiam e reverenciam o autor baiano.

Em Cabo-Verde, surge, em 1936, *Claridade*, uma revista literária e cultural voltada para a identificação e valorização dos aspectos autóctones das ilhas crioulas. Está no centro de um movimento de emancipação cultural, social e política da sociedade cabo-verdiana. Surge nas pegadas deixadas pelos neorrealistas portugueses e modernistas brasileiros, assumindo no arquipélago a causa do povo crioulo na sua luta pela afirmação de uma identidade cultural autônoma, baseada na criação da "cabo-verdianidade" e na

análise das preocupantes condições socioeconômicas e políticas de populações insulares. Preocuparam-se com a precária situação vivenciada pelos mais humildes, manifestada pelo sofrimento, miséria, fome e morte de milhares de cabo-verdianos ao longo dos anos de estiagem e de carestia. Os fundadores da aludida revista "fincaram os pés na terra," de acordo com o seu célebre conteúdo temático, para a execução do seu plano de trabalho de caráter pioneiro, enfocando o mar como prisão e libertação, a emigração como problema e o evasãoismo como metáfora forte dessa geração. No entanto, teriam de proceder de um modo muito discreto, devido ao regime de censura colonial existente, sob a vigilância constante e aterrorizada da PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado), temida pelos seus métodos de tortura e martírio, especialmente aplicados aos presos políticos, nacionalistas e independentistas africanos no sinistro presídio do Tarrafal, espécie de campo de concentração luso-tropical na localidade de Chão Bom (toponímia historicamente irônica), na Ilha de Santiago, em Cabo Verde. O "Poema a Jorge Amado", de Osvaldo Alcântara/Baltasar Lopes (1907-1989) é um exemplar contundente de tal atmosfera estético-ideológica, pela referência ao imaginário amadiano como mediação cultural afro-brasileira:

A Jorge Amado esta voz do irmão desconhecido:
Para que no seu território haja o abraço de outra latitude...
Para que Zúmbi dos Palmares ilumine também
os meninos da ponta-de-praia, os roceadores de carvão e as velas de faluchos.
e a Princesa de Aioká leve os meus marinheiros
para o seu palácio do fundo do mar...
Para que o moleque Balduíno pegue novamente as goiabas-de-vez
no quintal do Comendador...
Para que os meus contrabandistas atravessem o canal na companhia de Guma
e Lívia espere os meus marinheiros no cais
quando anoitece subitamente no mar. (LOPES, 1986, p. 84).

Em Angola, por sua vez, desde as décadas de 1940/50, leitores pertinazes conheciam as obras mais eloquentes de Jorge Amado, num primeiro contato com a sociedade mestiça brasileira, com a qual de algum modo identificavam a organização social colonial angolana; a outros, intelectuais notadamente, a inspiração estava numa especificidade literária que exprimia os contornos de uma prenunciada identidade nacional, estabelecendo-se como o paradigma de uma futura literatura angolana, insurgente e libertária. É assim que a maioria dos jovens escritores, que seria representada pela chamada "Geração da *Mensagem*", vai encontrar alento no cenário poético e ficcional do Brasil, de maneira especial no que se articula a certo regionalismo nordestino de 30 como um padrão da sociedade híbrida brasileira, em que o negro também é protagonista da História pátria. A temática dos escritores da *Mensagem* (1951-1952) gira em torno de tópicos que vão caracterizar a poética específica da mencionada publicação: a valorização do homem negro africano e da sua cultura, a sua capacidade de autodeterminação, a nação

africana que se antevê como estado com existência própria. Desse cenário conturbado, emerge uma consciência social emancipadora que impulsiona um grupo de nacionalistas, em que se inseriam poetas como Viriato da Cruz, Mário António e António Jacinto. A correlação obra de Jorge Amado (e também de José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Manuel Bandeira) e seu ideal de brasilidade é entendida como expressão estética e ideológica de inovadores modelos literários ou de novas invocações político-culturais que literatos nacionalistas africanos receberam como experiência determinante que provinha de mais significativo do outro lado do Atlântico, dada a contingência comunitária da língua comum. A veiculação de *Mensagem* foi curta, mas abriu espaço para que estimulantes iniciativas de cunho programático fossem criadas na colônia em processo de insurgência e agitação. A incontornável publicação periódica em questão surge no intuito de encontrar uma estratégia artística autêntica capaz de alavancar um projeto instigante que vislumbrava e empenhava-se na luta pela constituição e demonstração de uma identidade nacional, nas bases da autonomia africana pretendida no contexto do pós-guerra. A breve revista *Mensagem* logo foi proibida pelo governo ditatorial que, dentro da mentalidade e linha fascista vigente na época, aniquilava qualquer forma autônoma de manifestação anti-colonial. Entretanto, é representativo dessa inicial abertura de caminhos, propiciada pelo imaginário amadiano, o “Poema da farra”, de Mário António (1934–1989), depois musicado por Fausto Bordalo Dias e cantado por Ruy Mingas:

Quando li Jubiabá
me cri Antônio Balduino
Meu primo, que nunca o leu,
Ficou Zeca Camarão
Eh, Zeca!
Vamos os dois numa chunga
vamos farrar toda a noite
vamos levar duas moças
Para a praia da Rotunda!
Zeca me ensina o caminho:
Sou Antônio Balduino. (ANTÓNIO, 1962, p. 21).

Por fim, em Moçambique, um periódico como *O brado africano* agrupou poetas e escritores por afinidades e semelhanças nas linhas ideológicas e estéticas que contribuíssem para definir uma poesia vinculada ao território moçambicano. Tal publicação acentuou, perante o povo moçambicano, o real problema da colonização e as respectivas consequências específicas para o país. Era necessário levar adiante a tarefa – árdua e bastante dificultada pelo persecutório sistema colonial da época – de figurar e transfigurar a terra de Moçambique, os homens moçambicanos, com o intuito de denunciar os entraves, delinear soluções e preparar um novo caminho de liberdade para que se pudesse começar a traçar o futuro daquela nação na costa do Índico. Os incipientes meios de comunicação foram não só propagadores de cultura viva que se manifestavam

altissonantes, como também meios de difusão pioneiros na batalha da dignificação de uma cultura nacional e no estímulo constante e crescente dado aos jovens artistas, por isso devem ser considerados suportes decisivos para um movimento cultural autóctone relevante na colônia e depois província ultramarina de Moçambique. Conseguiram resistir, durante anos, a todo o tipo de provações, perseguições e tentativas de descrédito levadas a cabo pelo Império Colonial, na persistente e anunciada tarefa de conscientizar o país e abrir passagem para que a moçambicanidade se cumprisse. Nesse sentido, vejamos o “Poema a Jorge Amado” de Noémia de Sousa (1926–2002) que segue nessa direção, igualmente recorrendo a um fortíssimo imaginário amadiano de raiz afro-brasileiro:

O cais...
O cais é um cais como muitos cais do mundo...
As estrelas também são iguais
às que se acendem nas noites baianas
de mistério e macumba...
(Que importa, afinal, que as gentes sejam moçambicanas
ou brasileiras, brancas ou negras?)
Jorge Amado, vem!
Aqui nesta povoação africana
o povo é o mesmo também
é irmão do povo marinho da baía,
companheiro Jorge Amado,
amigo do povo, da justiça e da liberdade! (SOUSA, 2016, p. 125).

Verificamos, assim, a título de amostragem, com os fragmentos poemáticos transcritos, que a imprensa escrita anticolonialista na África lusófona apresenta um papel considerável na preparação e na consolidação de um projeto político-cultural autóctone e libertador. Os periódicos de oposição surgidos na primeira metade do século XX caracterizam-se por um jornalismo combativo que gradativamente condena com veemência os princípios autoritários fascistas e as práticas truculentas da administração portuguesa de formato colonial-imperialista, atingindo, enfim, o ideário nacionalista que prolifera a partir dos anos 1950 e 1960 e conquista as independências nos anos 1970, tendo como inspiração estética e ideológica a literatura empenhada de Jorge Amado, na qual o protagonismo negro é acalentado como princípio esperança de um outro mundo, mais humano e não racista.

3. O romance de Jorge Amado e a ressonância africana

Na obra de Jorge Amado, há uma identificação dos aspectos nefastos de nossa modernidade periférica presentes ostensivamente em todos os romances: a exploração arcaica do trabalhador do campo e da cidade, a presença implacável do latifúndio que impede a ocupação racional e justa do solo, as dificuldades de plena inserção de novos

atores sociais no espaço público democrático, como a mulher e o negro. O comprometimento intelectual de Jorge Amado apresenta os entraves de um projeto modernizador inconcluso no Terceiro Mundo, destacando o alto preço de uma modernização atrelada ao capitalismo internacional que aprofunda as desigualdades sociais, subalternizando importantes grupos sociais que encontram na identidade cultural e também religiosa uma das únicas formas de resistência ao processo de homogeneização dos novos modos de vida e trabalho. Estamos diante dos impasses da vida brasileira que são representados na obra de Jorge Amado desde os anos de 1930 e permanecem atualíssimos como problemas não superados e desafiadores de uma nacionalidade integradora.

A presença de uma plena consciência, desde o início da carreira, de que o Brasil é uma nação multicultural, caracterizada por uma formação histórica resultante de uma experiência colonial usurpadora, como saldo negativo, mas que, ao mesmo tempo, possibilitou a interação compulsória, agora com saldo positivo, de três grupos étnicos num mesmo território, europeus, africanos e indígenas, é decisiva como projeto literário em Amado. Trata-se de uma obra que celebra esta multiplicidade como um valor, mas não fecha os olhos para as diversas formas de preconceito, de raça e de religião principalmente, responsáveis, em grande parte, pela permanência de disparidades sociais evidentes na configuração social brasileira, visto que, no Brasil, raça e classe são, em certo sentido, questões sociais equivalentes. De todo modo, vale dizer que o empenho do intelectual comprometido em denunciar e problematizar estigmas e distorções é fundamental para a transposição dos obstáculos históricos observados.

A obra de Jorge Amado, em síntese, prima por um projeto estético singular, observável em diversas instâncias: na elaboração de uma linguagem literária que valoriza o registro da oralidade e as fontes da cultura popular como bens inalienáveis para a renovação do gênero romanesco; na demonstração de conhecimento das mais sofisticadas técnicas narratológicas da ficção moderna, utilizadas parcimoniosamente com vistas à formação e ampliação do público leitor num país de muitos analfabetos sem acesso à leitura literária; na revitalização de formas narrativas herdadas do passado sempre com a intenção de garantir a comunicação com o público, na democratização da cultura letrada, sem negligenciar as outras manifestações culturais, pelo contrário, incorporando-as; e, finalmente, no alento humanista que emana de uma produção, notadamente romanesca, cuja concepção literária está voltada para a dignificação de humilhados e ofendidos e para a construção de uma imagem de Brasil das mais poderosas, visto que tem por meta destacar, ressaltar, sublinhar o protagonismo do pobre, especialmente do negro, para a formação de uma específica, particular e relevante identidade cultural brasileira, conhecida em todo o mundo como definidora de nossa originalidade como povo e nação, caracterizados pela diversidade cultural.

Tais características específicas da obra de Jorge Amado serviram de estímulo inspirador a autores estrangeiros que produziram obras expressivas das literaturas africanas em língua portuguesa, notadamente ao longo da segunda metade do século XX. E foi assim que, por intermédio das obras de Jorge Amado e de importantes modernistas brasileiros, chegaram ao continente africano os motivos temáticos e formais que inauguraram uma moderna literatura empenhada em Angola, Cabo Verde e Moçambique: três territórios com conformações culturais diversas, sob um mesmo domínio colonial com estratégias opressoras e repressoras semelhantes do aparelho imperial lusitano. Recentes sistemas literários que, especialmente no intento de uma arte de resistência estética e ideológica, concentraram e configuram sugestivamente a condenação dos constrangimentos, das sujeições, dos condicionamentos, das incongruências sociais dominantes do tempo pré-colonial, colonial e pós-colonial, em favor de um projeto político nacional-popular emancipador e humanizador, especialmente no tocante à figuração multifacetada do negro africano do passado e do presente no tempo hoje da África contemporânea. Nesse intuito, vejamos os depoimentos pessoais impactantes de dois escritores significativos da África na atualidade, um angolano e outro moçambicano, relativamente ao valor e à relevância da obra sem fronteiras de Jorge Amado na África Lusófona:

Desde muito novo (...) me relacionei com Jorge (...). Não sei se ficaram influências literárias desse encontro de primeira juventude. Mas certamente ficaram influências sociais e políticas. As terras e as situações que os seus livros retratavam eram muito semelhantes à da costa da Angola colonial, particularmente de Benguela, no mesmo paralelo de Salvador da Bahia (PEPETELA, 2010, p. 57).

Nós vivíamos sob um regime de ditadura colonial. As obras de Jorge Amado eram objeto de interdição. Livrarias foram fechadas e editores foram perseguidos por divulgarem essas obras. O encontro com o nosso irmão brasileiro surgia, pois, com o épico sabor da afronta e da clandestinidade. A circunstância de partilharmos os mesmos subterrâneos da liberdade também contribuiu para a mística da escrita e do escritor (COUTO, 2011, p. 62 e 65).

Em vista de tais considerações, podemos afirmar finalmente que o projeto literário de Jorge Amado foi apreendido como um horizonte estético e ideológico que indicava rumos alvissareiros em direção aos caminhos da emancipação humana em terras brasileiras e africanas, territórios sob o tacão fascista-estadonovista e/ou fascista-colonialista, situações semelhantes dos mesmos subterrâneos da liberdade compartilhados. Passadas tantas décadas, tal obra continua a ser admirada e reconhecida por seus apreciadores, aquém e além-mar, porque o anseio de autodeterminação humana e social ultrapassa tempo e espaço específicos e continua a fazer todo o sentido como ideário iluminista absoluto e universal, especialmente em época tão sombria como a nossa: sinal fechado/sinal aberto para a criação artística em tempos hostis.

Referências

AMADO, Jorge. *Jubiabá*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANTÓNIO, Mário. *Chigufo*. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1962.

COUTO, Mia. Sonhar em casa: intervenção sobre Jorge Amado. In: *E se Obama fosse africano?* São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 61–67.

LAFETÁ, João Luís. *1930: a crítica e o modernismo*. 2 ed, São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2000.

GINZBURG, Jaime; UMBACH, Rosani Ketzer. Literatura e Autoritarismo. In: COSSON, Rildo (org.). *2000 Palavras: as vozes das letras*. Pelotas/RS: PPG–Letras, UFPEL, 2000, p. 237–242.

LOPES, Baltasar. Poema a Jorge Amado. In: AAVV. *Claridade: revista de arte e letras*. Praia: Instituto Caboverdiano do Livro, 1986. p. 84–85.

PEPETELA. Do outro lado do mar. In: AMADO, Jorge. *As mortes e o triunfo de Rosalina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SOUSA, Noémia de. *Sangue negro*. São Paulo: Kapulana, 2016.

Angústia, de Graciliano Ramos,
uma releitura necessária em
tempos hostis

Angústia, by Graciliano Ramos,
a review required in hostile times

Fabiano Ferreira Costa Vale

Doutor em Literatura pela Universidade de Brasília. Mestre em Literatura pela Universidade de Brasília. É professor na Secretaria de Educação do Distrito Federal.
fabianocostavale@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-9364-6913>

Recebido em: 26/01/2020

Aceito para publicação em: 26/02/2020

Resumo

Este ensaio pretende debater a atualidade do romance *Angústia*, cujo estudo pode possibilitar uma compreensão possível das estruturas que dão forma a épocas tão hostis como a atual. Partindo-se de fatos mais recentes, percebe-se como há em *Angústia* um discurso conservador e autoritário, típico representante de uma determinada classe social que historicamente sempre optou por um caminho reacionário. Verificou-se como este conjunto de problemas e de circunstâncias políticas, sociais e econômicas representado neste romance de Graciliano Ramos ainda permanece na realidade brasileira.

Palavras chave: Romance. Autoritarismo. Fascismo. História. *Angústia*.

Abstract

*This essay intends to debate the relevance of the novel *Angústia*, whose study may enable a possible understanding of the structures that shape epochs as hostile as the current one. Starting from more recent facts, it is clear how there is a conservative and authoritarian discourse in *Angústia*, typical representative of a certain social class that historically has always chosen a reactionary path. It was verified how this set of problems and political, social and economic circumstances represented in this novel by Graciliano Ramos still remain in the Brazilian reality.*

Keywords: *Romance. Authoritarianism. Fascism. History. *Angústia*.*

No dia 24 de dezembro de 2019, um grupo de quatro homens aproxima-se de um edifício localizado na Zona Sul do Rio de Janeiro e lança uma bomba incendiária caseira. O local que fora atacado era a sede de um canal humorístico denominado “Porta dos Fundos”, responsável por produzir conteúdo para serviços de *streaming* e também para o *YouTube*.

A polícia civil do Rio de Janeiro, que pretendia analisar o caso como vandalismo e tentativa de homicídio, inicia as investigações. Até aquele momento, ninguém tinha assumido ou reivindicado a autoria do crime. No entanto, passados alguns dias, um vídeo passa a circular na Internet em que um grupo se autodenominando de “integralista” reivindica a autoria do atentado, alegando que o canal feria as tradições cristãs das famílias brasileiras.

O “Porta dos Fundos”, em um dos seus costumeiros especiais de fim de ano, gravou um episódio que sugeria que Cristo fosse homossexual. Vários segmentos religiosos manifestaram indignação e prometeram, inclusive, acionar a justiça contra o grupo. Não só os religiosos ficaram revoltados com o especial, mas também alguns outros grupos políticos que ganharam força e notoriedade após a eleição do agora presidente Jair Messias Bolsonaro.

É aqui que entram em cena os integralistas. Ou pelo menos a sua edição mais atual. Segundo reportagem de José Fucs, no jornal *O Estado de S. Paulo (Estadão)*, publicada em 15 de dezembro de 2019, nove dias antes do ataque à sede da produtora do canal “Porta dos Fundos”, intitulada “Integralistas estão de volta e resgatam camisas verdes”, relata que eles estariam se reorganizado politicamente. O texto traz inicialmente uma manifestação organizada pela FIB – Federação Integralista Brasileira.

De acordo com os seus representantes, o ato pretendia homenagear Plínio Salgado e seu texto *Manifesto de Outubro*, que fundou a Ação Integralista Brasileira, movimento político de inspiração fascista, cujos militantes usavam camisas verdes, impunham uma bandeira com a letra grega sigma, usavam como saudação a palavra “anauê”, que em tupi significa “você é meu irmão”, e bradavam o lema “Deus, pátria e família”.

O artigo mencionado traz ainda dois momentos nos quais os integralistas foram desarticulados político-partidariamente. O primeiro, com o Estado Novo e o segundo, com o Regime Civil-Militar de 1964. Apesar dessas perseguições e de sua pouca relevância representativa, os neointegralistas estão se aproximando de partidos políticos e pretendem disputar as próximas eleições.

Cenário pronto. Ao som da ópera *Lohengrin*, do compositor austríaco Richard Wagner (1813–1883), o Secretário Especial da Cultura, Roberto Alvim, pronuncia um discurso em vídeo divulgado pela Secretaria Especial da Cultura, no qual anuncia o Prêmio Nacional das Artes:

A arte brasileira da próxima década será heroica e será nacional. Será dotada de grande capacidade de envolvimento emocional e será igualmente imperativa, posto

que profundamente vinculada às aspirações urgentes de nosso povo, ou então não será nada.¹

Contudo, os telespectadores mais atentos logo perceberam que o pronunciamento do secretário era uma paráfrase de trechos de um discurso do ideólogo nazista Joseph Goebbels: “A arte alemã da próxima década será heroica, será ferreamente romântica, será objetiva e livre de sentimentalismo, será nacional com grande *páthos* e igualmente imperativa e vinculante, ou então não será nada”, disse Goebbels em pronunciamento para diretores de teatro, de acordo com o livro *Goebbels: a Biography*, de Peter Longerich².

Este pronunciamento provocou a indignação de várias autoridades. Manifestaram-se sobre o caso os presidentes da Câmara dos Deputados e do Supremo Tribunal Federal, bem como a Confederação Israelense do Brasil. Após tamanha repercussão negativa, o secretário foi demitido pelo presidente Jair Bolsonaro.

O processo eleitoral de 2018 ressuscitou esses e diversos outros perigos que acreditávamos devidamente sepultados em túmulos das décadas de 1930 e 1960: golpes a democracias, conformação política de regimes autoritários, iminência de conflitos internacionais. Na verdade, trata-se de um coroamento, por assim dizer, pois é a partir da década de 2010 em diante que eles adquirirão bastante força, tanto no Brasil quanto noutros países.

Foi pensando em tais questões que o tema para o presente ensaio surgiu: reler *Angústia*, romance escrito por Graciliano Ramos em 1936, nos dias de hoje, porque os acontecimentos nele representados constituem a pré-história da atualidade, igualmente marcada por crises financeiras, polarização ideológica e partidária, aprofundamento das desigualdades sociais e acirramento do conflito de classes. Dito de outro modo, o desencanto do presente ramifica-se com a desesperança do passado.

Cabe ressaltar que o tema deste ensaio deriva do assunto trabalhado em minha tese de doutorado, cujo o título, inclusive, é bastante semelhante ao dossiê e ao ensaio que ora se apresenta: “Angústia, de Graciliano Ramos: uma narrativa de tempos sombrios”³. Neste estudo, defendido em 2016, procurei argumentar como os fatos atuais iluminavam a releitura do romance. Essa atualidade não cessou naquele ano. Ao contrário, permitiu-me continuar os estudos e aprofundar-me ainda mais na busca por apreender os sentidos que a arte pode nos possibilitar sobre a vida.

Na minha tese, o objetivo principal foi demonstrar como Graciliano Ramos conseguiu antecipar, pensando no conjunto de sua produção romanesca e através da composição particular de seus personagens, momentos históricos posteriores, internalizando-os nas respectivas estruturas narrativas correspondentes. Já este ensaio tem por objetivo debater

1 Discurso pronunciado em 17 de janeiro de 2020. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=aNqAiyMxYRw>>.

2 Ver: LONGERICH, Peter. *Goebbels: a Biography*. New York: Random House, 2015.

3 Disponível em < <https://repositorio.unb.br/handle/10482/21956> >.

a atualidade do romance *Angústia*, cujo estudo pode possibilitar uma compreensão possível das estruturas que dão forma a épocas tão hostis como a atual. Para tanto, iniciaremos com um fragmento da obra: “Penso numa ditadura militar, em paradas, em disciplina” (RAMOS, 2011, p. 24).

Esta frase dita por Luís da Silva provoca uma tríplice interpretação por parte do leitor atual de *Angústia*: a qual ditadura o personagem estaria se referindo? Isso se dá especialmente para um leitor que tem em mente a retrospectiva histórica de uma série de golpes e de ditaduras militares que interrompeu o processo democrático no país. O que se segue a esta afirmação é um enredo bastante conhecido: marchas de militares e de civis, violência policial, suspensões de direitos políticos, censura dos meios de comunicação, prisões arbitrárias, assassinatos de opositores, dissolução do Congresso, promulgação de novas Constituições, hipertrofia do Poder Executivo. Tudo isso em nome da manutenção da ordem e da segurança pública.

O emprego do verbo no presente do indicativo – “penso” – torna-se responsável pela ambiguidade da sentença proferida por Luís da Silva, dificultando, a princípio, a localização no tempo e no espaço dessa ditadura para o leitor atual de *Angústia*. Estaria pensando o protagonista numa ditadura do passado, que instaurou ironicamente a República (1889)? Ou a que estaria por vir com o Estado Novo, de Getúlio Vargas (1937–1945)? Ou, ainda, uma mensagem que a obra estaria legando ao futuro (1964–1985)?

Todas essas leituras são possíveis para o leitor contemporâneo, pois é o seu tempo histórico que está colocando novamente tais questões no horizonte da realidade brasileira e da crítica sobre *Angústia*, um livro publicado há mais 80 anos. Principalmente em um momento no qual uma onda conservadora tem tomado as ruas brasileiras, na exigência de um governo duro e forte, que dê uma resposta, nem que seja pela via autoritária, às contradições historicamente constituídas no desenvolvimento da nação, assim como ansiava o chefe da repartição onde Luís da Silva trabalhava, e que convence, muito rapidamente, o próprio protagonista:

- Necessitamos um governo forte, seu Luís, um governo que estique a corda. Esse povo anda de rédea solta. Um governo duro.
- E eu havia concordado, naturalmente:
- E o que eu digo, doutor. Um governo duro. (RAMOS, 2011, p. 50)

Pensando também em coisas sagradas tais como Deus, pátria e família, em perfeita sintonia com as ideias do personagem, milhares de pessoas marcharam em 2014 (coincidentemente 40 anos depois do golpe) e em 2015, com faixas pedindo a volta da ditadura civil-militar. Coisas que achávamos distantes, após 1964, retornaram nos clamores por um governo “duro e forte”, semelhante ao que esticou a corda de muita gente nos porões de seus cárceres, mesmo tendo a Comissão Nacional da Verdade (2014) divulgado relatórios que esclarecem publicamente essas graves violações aos direitos humanos praticados no Brasil entre 1946 e 1988. Nesses momentos, ouvimos a voz de

Luís da Silva ressoar: “Sinto furores de moralista. Cães! Amando-se em público, descaradamente! Cães! Tremo de indignação” (RAMOS, 2011, p. 39).

Estes furores e ímpetos moralistas típicos da fala do narrador de *Angústia* significam não apenas as características psicológicas e sociais que o constituem, mas também a pré-história de um presente da realidade brasileira marcada pela amnésia política, por uma certa desfaçatez de classe, como afirma Roberto Schwarz (2000) em seu estudo sobre a obra de Machado de Assis, e pelo desenvolvimento de um pensamento conservador, autoritário e nacionalista, a negar os fatos mais evidentes da história.

Esta frase, “Penso numa ditadura militar, em paradas, em disciplina”, proferida por Luís da Silva, portanto, possui duas dimensões: uma documental, referente a um período da história brasileira, no qual este tipo de pensamento associa-se a uma determinada classe e conforma-se politicamente, e outra evocativa, na qual o passado é feito pré-história do presente (LUKÁCS, 2011).

As disputas ocorridas no processo eleitoral de 2014 acionaram “sentimentos arcaicos da pequena burguesia” (SCHWARZ, 1978, p. 70) em estado de latência, encrustados numa ideologia antiga e obsoleta, enraizada na unidade religiosa entre indivíduo, família e tradições. Viu-se nas ruas um certo civismo moralizante, carregado de muita “fraseologia do patriotismo ordeiro”, que não mais se articula com a realidade brasileira contemporânea, mas que se tornara, novamente, gritos de ordem. Assistimos a um verdadeiro *show* de um discurso carregado de nacionalismo, pragmatismo imediatista, paixões, irracionalismo e muito preconceito das “classes médias”, que são “a caixa de ressonância por natureza da proposta conservadora” (SCHWARZ, 1978, p. 70).

Forçosamente, somos obrigados a refletir sobre as origens dessa tendência autoritária no pensamento da sociedade civil brasileira que, de tempos em tempos, emerge no cenário político, principalmente em momentos decisivos de transformações significativas, de polarização partidária e regional, e de acirramento no conflito histórico de classes:

[...] o autoritarismo brasileiro, cujas bases se erguem a partir da própria formação inicial do Brasil como colônia portuguesa, e que evolui e se transforma ao longo de nossa história, não constitui em um traço congênito e insuperável de nossa nacionalidade, mas é certamente um condicionante poderoso em relação a nosso presente e futuro como país. (SCHWARTZMAN, 2007, p. 32)

Porém, de acordo com Schwartzman, tais acontecimentos não podem ser compreendidos com facilidade pela via desse tipo de modelo de polarização. O entendimento dos fenômenos políticos recentes e antecedentes do Brasil tem de necessariamente estabelecer as devidas conexões entre instituições/eventos políticos e grupo de interesse/setor ou classe social, além de se pôr acima da ideologia que enxerga o autoritarismo brasileiro como “traço congênito e insuperável”:

Porque à direita? Porque à esquerda? Poderia ser meia-volta. Mas ninguém fala, e vou para a frente, sem perceber que posso voltar, libertar-me da autoridade de um sargento invisível e caminhar naturalmente, parando, observando as casas e as pessoas. (RAMOS, 2011, p. 189)

A tradição de um certo autoritarismo brasileiro, que ganha vigência em um regime oligárquico-liberal nos anos de 1920, mas se impõe no horizonte desde a proclamação da República em 1889 (FAUSTO, 2001, p. 81), é este sargento invisível cuja autoridade se fez sentir na história mais recente, equilibrando-se aparentemente entre a direita e a esquerda, no caso do Estado Novo, mas ficando sempre os dois pés no espectro da direita, impedido a perspectiva de que uma meia volta fosse possível, libertar-se e observar mais atentamente as contradições de um país que vinha (e ainda vem) passando por processos de transformações importantes.

Nesse sentido, a releitura de *Angústia* torna-se mais que necessária, pois o discurso do narrador-protagonista, igualmente conservador, autoritário, preconceituoso e carregado de paixões e de irracionalismo, constitui a pré-história desse discurso que vimos ganhar as ruas na atualidade e sazonalmente na história brasileira.

Isso nos conduz a algumas questões centrais no presente ensaio: como compreender a complexa, e não menos dialética, relação entre literatura e história, a partir de formulações estéticas que transfiguram momentos nos quais forças conservadoras e autoritárias tomam forma política? Seria a dificuldade de situação no espaço e no tempo imposta ao leitor uma maneira peculiar deste livro configurar temas importantes, tais como a repetição e a tragédia na história brasileira? A busca por respondê-las tornar-se-á eixo central da nossa linha de exposição.

Para isso, é importante ressaltar como o exercício crítico calcado numa teoria crítico-dialética deve ater-se aos recursos artístico-literários utilizados por um autor para criar a impressão de verdade em sua obra (CANDIDO, 1993), procurando demonstrar como o escritor ergue a sua mensagem com base na realidade objetiva, mas cria uma nova realidade (um outro mundo), cuja maneira como está organizada faz com que se sinta melhor o mundo originário.

No caso de *Angústia*, o recurso artístico utilizado por Graciliano Ramos objetiva-se na forma de narrativa em primeira pessoa, cuja construção da obra se dá a partir do ponto de vista de Luís da Silva. É o discurso do narrador que se torna responsável pelo caráter fragmentário e pelo clima alucinado do romance. Esse tipo de foco narrativo baseia-se na estratégia estilística de inserir um sujeito em crise permanente, que dirige o seu olhar sobre os outros personagens, sobre a enunciação e sobre si mesmo por meio de um discurso repleto de ambivalência.

Essa estratégia narrativa de *Angústia*, estruturada numa espécie de pseudobiografia (BASTOS, 1998), dá ao leitor a impressão de ter acesso ao conteúdo dos pensamentos das personagens, às suas ações, às temporalidades e aos ambientes pela realidade criada na

obra, com base na realidade do mundo originário ao qual se refere. Daí a impressão de verdade suscitada no leitor, mas que ao mesmo tempo é quebrada, pois trata-se de um narrador autodiegético, não-confiável, cujo ponto de vista está limitado às circunstâncias de sua atuação como personagem na trama.

Contudo, a nova realidade criada neste romance, apesar de organizada sobre essa instabilidade do protagonista, faz com que sintamos não só o mundo do qual se origina (igualmente em crise), mas também o presente da nossa própria realidade (não menos crítica), com a emergência de um discurso que se opõe, ou ao menos questiona, a voz conservadora e ambivalente do narrador-personagem do romance, que expressa o acirramento dos interesses antagônicos de classes nos momentos de transformações econômicas.

Diante, então, dessa complexa relação entre a forma literária – pseudobiografia – e o processo social – momentos nos quais as forças autoritárias tomam forma política – torna-se necessário utilizar como método de investigação e de análise a crítica histórica-dialética. Procuraremos com este método estudar a particularidade de uma representação literária, em sua relação complexa com um determinado processo social. Este processo constitui-se em reconhecer em uma obra de arte a sua capacidade de significar um mundo em si mesma e que a sua produção é, ao ser exclusivamente artística, articulada com a sociedade, sendo também produção desta.

Aqui reside, de igual maneira, a particularidade do método histórico-dialético, que percebe na forma de arte literária a conjugação dialética de fatores externos (vida social) e internos (estrutura da obra) para além de um simples meio de veicular conteúdos, mas como forma particular que alça o singular à categoria do universal, propiciando que as conexões indisponíveis do movimento da história tornem-se cognoscíveis por meio da arte. A partir desse pressuposto, analisemos o fragmento a seguir:

Raramente discutíamos. O judeu cansava-se em dissertações longas, que eu aprovava ou desaprovava com a cabeça. Acontecia aprovar agora e reprovar depois. Quando bebia, tornava-me loquaz e discordava de tudo só por espírito de contradição:

- História! Esta porcaria não endireita. Revolução no Brasil! Conversa! Quem vai fazer revolução? Os operários? Espere por isso. Estão encolhidos, homem. E os camponeses votam com o governo, gostam do vigário.

O que eu queria era convencer-me de que não tinha razão. Desejava que Moisés estirasse argumentos e seu Ivo se revoltasse. (RAMOS, 2011, p. 59)

Graciliano, de acordo com Denis Moraes (2012), capta em *Angústia* a atmosfera exterior relativa à primeira década de 1930. O autor alagoano transforma a província numa espécie de microcosmo para os problemas que estavam atingindo diretamente tanto o Brasil quanto o mundo, significativamente representados na ascensão de regimes

autoritários, a grande recessão instaurada após a crise de 1929 e as contradições que caracterizaram a transição da sociedade semicolonial brasileira para a capitalista.

Luís da Silva, por meio de seu discurso que ora aprova e ora desaprova, em sua impotência trágica, expõe a consciência da incapacidade das massas em ser protagonista de uma transformação social efetiva. Enxergando o encolhimento de todos, o protagonista e narrador lança desconfiança e descrença sobre uma possível ação comum que reoriente o processo político-social em andamento, capitaneado pela, então, burguesia emergente associada às oligarquias remanescente da República Velha e aos interesses internacionais.

Dessa forma, o discurso ambivalente de Luís da Silva, como os outros já aqui mencionados, demonstra a estratégia artística encontrada por Graciliano, na qual se encena a ideia de revolução que estava em voga no imaginário coletivo da década de 1930. Coloca-se em perspectiva um embaraço, uma crise de percepção, em que o desequilíbrio interior do personagem altera a noção de realidade, jogando-a numa obsessão pela violência e pelo crime como saída para o problema que se apresenta. Segundo Denis Moraes, tudo isso nada mais é do que a manifestação, em um nível patológico, de um clima de alienação e de conformismo pairando naquele momento.

Angústia, ao colocar todas essas questões como assunto de seu enredo e como princípio organizador, representa a conformação artística particular brasileira dos problemas econômicos, sociais e políticos próprios do período de 1930, fazendo-se necessária a utilização de um método crítico-literário que investigue a relação recíproca entre arte e sociedade.

Um caminho possível para tentar responder a todas essas questões é verificar como no romance o discurso fragmentado e autoritário do personagem está organizado em forma de uma biografia, ou pseudobiografia, cuja realização não é nada confortável:

[...] qualquer coisa desagradável persegue-me sem se fixar claramente no meu espírito. Sinto-me aborrecido, aperreado.

[...] Felizmente a ideia do livro que me persegue às vezes dias e dias desapareceu.
(RAMOS, 2011, p. 27)

A ideia da redação de um livro em tempos sombrios perseguiu e causou muito desconforto ao personagem Luís da Silva, ao seu próprio autor Graciliano Ramos, à crítica literária e, agora, ao nosso presente texto. Os desafios de leitura suscitados por esta obra têm, por vezes, causado aborrecimentos e aperreios em quem pretendeu, ou ainda pretende, analisá-la sob uma perspectiva crítica original.

Há algo neste livro que, como em toda obra de arte, perpassa os anos e não permite que se fixem leituras claramente no espírito de seus estudiosos e que se enrijeçam as leituras. Seja para um analista experiente ou mesmo para um leitor iniciante e curioso, o romance sempre provocará ideias que deixarão um sentimento igualmente incômodo ao de sua redação, materializando nos sentidos de sua recepção “qualquer coisa desagradável”, tal qual afirma o próprio narrador-protagonista.

Talvez uma explicação para o desagradável neste livro resida no modo particular como uma possível harmonização entre subjetividade e objetividade, interioridade e exterioridade, romance social ou intimista, convive com a ameaça de não realização dos anseios fundamentais de plenitude, uma contradição que se colocava especialmente não só ao escritor brasileiro na década de 1930, mas para a intelectualidade e para a crítica que se debruçavam sobre os problemas artísticos e da nação.

Essas duas possibilidades de leitura, bem como as contradições que elas representam, entram em tensão no romance de um modo particular, manifesto no discurso do personagem e na maneira característica como a narrativa foi construída em cada um dos seus detalhes estilísticos, poucas vezes vistos na literatura brasileira. Daí a curiosidade e o estranhamento que a sua composição causou e ainda causa atualmente (BASTOS, 2011).

Entre os estranhamentos, desde o momento de sua publicação inicial até hoje, o que sempre incomodou a crítica foi como classificar *Angústia* e enxergar nela esses novos caminhos e tendências. Essa dificuldade de classificação, sentida pelos primeiros críticos do romance, demonstra a sua importância e a sua essencialidade enquanto obra artístico-romanesca. Para Adonias Filho, tal situação da obra não lhe diminui o sentido, mas, pelo contrário, aumenta-lhe a significação humana e aproxima o autor alagoano de outros grandes escritores da literatura universal.

Graciliano procede da mesma forma a nível artístico com a sua produção literária, tornando cada uma de suas obras um capítulo particular da relação dialética entre forma artística e processo social em momentos históricos decisivos (ou de transição), nos quais os trabalhos artísticos debatem-se com os limites formais de gênero. *Angústia* marca não só cronologicamente uma dessas etapas, mas também artisticamente configura, em sua forma e nos temas, momentos desse período de transição.

Nesse sentido, há uma dupla face na permanência incômoda deste romance: uma que se refere à originalidade de sua forma artística, apontada inicialmente pela crítica, e outra relacionada ao seu conteúdo propriamente. Sobre este último aspecto, *Angústia* incomoda porque a realidade que a contextualizou ainda permanece como forma e como tema. Os problemas ali suscitados, de certo modo, continuam. Hélio Pólvora (1992), em artigo sobre o romance, compara a realidade da década de 1990 com a dos anos de 1930, cujos problemas relacionados à inflação, ao desemprego, à miséria e a um certo embotamento dos sentidos ainda hoje estão presentes na vida do país:

Esta é a sociedade brasileira dos anos 30, subliminarmente descrita em *Angústia* [...], as características de tal sociedade desigual permanecem. Daí a permanência temática de *Angústia*, porque, sob o aspecto da prosa de ficção, o romance já nasceu clássico e continua clássico (PÓLVORA, 2011, p. 286).

De acordo com o articulista, o romance descreve também as incertezas e as inseguranças para com o futuro de uma classe média acostumada a fazer renúncias para sobreviver, tal qual o fazia Luís da Silva, típico representante desse segmento:

Eu vivia preocupado, fazendo cálculos na rua. E ainda não havia comprado uma lembrança para Marina.

Liquidei a minha conta no banco, estudei cuidadosamente uma vitrina de joias, escolhi um relógio-pulseira e um anel. Saí da joalheria com vinte mil-réis na carteira, algumas pratas e níqueis. Mais nada. Apenas confiança no futuro, apesar dos encontrões que tenho suportado. (RAMOS, 2011, p. 85)

A título de curiosidade, o texto de Hélio Pólvora data de 1992, ano do impedimento político de Fernando Collor, presidente eleito em 1989 após uma forte polarização partidária, em que a classe média, movida mais uma vez por inseguranças e incertezas com relação ao seu futuro, atuou decisivamente na derrota do então candidato de esquerda, Luís Inácio Lula da Silva. O custo histórico foi alto. O confisco de poupanças e investimentos, bem como as políticas econômicas neoliberais, implementados pelo governo Collor, foram responsáveis pelo maior índice de suicídios na história brasileira. Os temores da classe média haviam se concretizado. E a confirmação dela mesma na condição de vítima de sua própria opção histórica pela violência como fator de revés a qualquer tipo de projeto alternativo de sociedade:

Na cultura da violência, o futuro é negado ou representado como ameaça de aniquilamento ou destruição. De tal forma que a saída apresentada é a fruição imediata do presente; a submissão ao "status quo" e a oposição sistemática e metódica a qualquer projeto de mudança que implique em cooperação social e negociação não violenta de interesses particulares (COSTA, 1988, p. 167).

Como vimos no início deste ensaio, a relação com a atualidade se reafirma. Assim como demonstram os atos descritos, a opção de Luís da Silva pela violência, assassinando Julião Tavares, representa bem esta questão. No romance, o seu ato não possui peso histórico, mas apenas individual, e, após a ação, seu mundo e sua personalidade desabam. Mas, essa violência em nível individual acaba por legitimar indiretamente a violência estatal, quando governos autoritários tomam o poder. E foi o que aconteceu com o Estado Novo e sua política de repressão, responsável por inúmeras violências e prisões arbitrárias, tendo como uma das vítimas o próprio Graciliano Ramos. Depois, a história se repete em 1964. Na atualidade, tais ações parecem se repetir.

Angústia é, então, essa memória de tempos de transição, a configuração artística que registra esses períodos mergulhados, como costumam ser, sempre em muitas incertezas, violências e expectativas com relação ao futuro. E o pensamento lukácsiano é a memória da crítica nesses momentos. Daí o nosso intuito em reler a obra a partir de seus pressupostos teórico-críticos, pois acreditamos que as raízes filosóficas desses problemas estilísticos já estão tematizadas em *Angústia*, particularmente, e no Romance de 30 como

um todo. Estas duas memórias precisam ser acionadas em tempos de crise como o nosso, em épocas nas quais a tomada de consciência a partir de uma leitura correta da realidade se faz necessária na construção de um projeto alternativo, a fim de evitar a repetição dos erros do passado, responsáveis pelas derrotas de tais alternativas:

Nas crises, estes pilares da organização político-social desmoronam. O homem comum, habituado a delegar à classe dirigente o poder e a iniciativa de decidir o que é bom para si e para os outros, perde a confiança na justiça. É a crise moral que acompanha a crise política, econômica e social (COSTA, 1988, p. 166).

Verifica-se como em *Angústia* se materializam as contradições históricas de sua época, em que novas relações de força e tendências políticas começam a se opor, como ressaltado anteriormente, contribuindo, como grande obra que é, para o conhecimento da realidade e para a própria renovação do gênero artístico do Romance de 30, cujo período foi profundamente marcado por diversas interações entre literatura e sociedade.

Os problemas formais apontados por Graciliano ao gênero estão reciprocamente vinculados às transformações histórico-sociais em curso no Brasil naquele período, em que ideias progressistas e autoritárias (problemas de base filosófica) começam a circular e a influir tanto no cenário político quanto artístico do Brasil.

O embate que se seguia na Europa entre essas ideias repercute e também se realiza em nossa realidade com o perigo do fascismo tupinambá, a função dos intelectuais na Era Vargas, o papel das massas em contexto pós-abolicionista, pré-revolução de 1930 e derrotas de projetos alternativos de poder. Esses temas estão configurados em *Angústia* como uma maneira bem particular de ajustamento de nossas engrenagens aos mecanismos internacionais, tal qual reflete o próprio Luís da Silva em uma determinada parte do livro:

Movemo-nos como peças de um relógio cansado. As nossas rodas velhas, de dentes gastos, entrosam-se mal a outras rodas velhas, de dentes gastos. O que tem valor cá dentro são as coisas vagarosas, sonolentas. Se o maquinismo parasse, não daríamos por isto: continuaríamos com o bico da pena sobre a folha machucada e rota, o cigarro apagado entre os dedos amarelos. (RAMOS, 2011, p. 196-197)

Ao dar reflexo adequado ao mundo, a arte aparece como força produtiva e crítica da vida. E isso acontece em momentos específicos da história, principalmente naqueles em que uma classe está em decadência. Nesse momento, a unidade do homem não é percebida, perturbando-se, pois, a relação sujeito-objeto. Seria, então, *Angústia* a captação de objetivismos e subjetivismos que precisam ser reconhecidos como falsos numa realidade em que a percepção parece comprometida e a vida cotidiana considerada inautêntica e fetichizadora, impossibilitando a humanidade do homem, conforme se apresenta e é apresentada pelo seu narrador-protagonista?

A resposta para essa questão reside no entendimento da duplicidade do sujeito estético, envolvendo aspectos tanto do processo da criação artística quanto dessa mesma

subjetividade estética. Quando alguém faz uma obra de arte, por exemplo, o que importa no processo de criação não é a subjetividade particular, individual, mas a artística (estética). Fernando Pessoa, por exemplo, transformou a passagem de uma subjetividade a outra em princípio de criação, ou seja, a despersonalização virou tema de autorreflexão literária.

Esse processo de transformação da subjetividade particular em estética é decisivo para o desenvolvimento da personalidade humana, pois, em contato com a obra de arte, o leitor agudiza a sua percepção com o refinamento de seus sentidos para a dor e a alegria comuns:

É comum a concepção da lírica como a expressão do eu, a escrita em que o poeta, numa perspectiva egocêntrica, fala de si próprio. É menos comum a percepção de que, ao falar de si mesmo, o poeta fala de nós. A não ser assim, como poderia o leitor se irmanar na dor ou na alegria? (BASTOS, 2009, p. 109)

A leitura, sendo assim, consiste na soma da substancialidade do escritor e do leitor. Na relação entre substancialidade e núcleo, o reflexo estético realiza a mediação necessária para a transformação. O que temos na obra de arte não é mais o homem inteiro, mas inteiramente, convertido pela experiência estética. Esse processo de transformação da subjetividade por meio da particularidade artística é de suma importância para as nossas análises sobre os limites impostos pela crise de percepção ao narrador-personagem de *Angústia*, que precisa se despersonalizar para atingir um nível acima das relações de causa e efeito preponderantes no romance. Só assim ele se liberta de uma perspectiva egocêntrica, condicionada por redes de causação, de somente falar de seus próprios sofrimentos, e inclui o leitor na história. O grande feito artístico de Graciliano desenvolvido em cada uma de suas obras foi justamente o de encenar, tornar matéria e autorreflexão da própria narrativa, esse processo de transformação de uma subjetividade particular em estética, ou seja, encenar o próprio ato de fazer literatura.

Nesse sentido é que entendemos, com base no pensamento lukácsiano, o realismo como narrativa capaz de realizar conexões por meio desse processo particular, treinando a percepção para aquilo que costumeiramente não se efetiva na rotina da vida cotidiana. A obra de arte literária, de acordo com tal perspectiva, não é só um meio sofisticado de técnica artística, mas um meio sofisticado de se fazer conexões. Nesse sentido, *Angústia*, dentro de sua fragmentação, ou de seu discurso em primeira pessoa que relata as agruras e os sofrimentos de um personagem emparedado em sua rotina diária, possibilita fazer conexões? A nós, leitores atuais de *Angústia*, é possível ver na realidade a construção de discursos autoritários tomando forma política? Podemos ainda nos identificar com o sofrimento e o destino de Luís da Silva? Podemos superar a ambiguidade do discurso do narrador-personagem e ouvir as outras vozes silenciadas no romance?

Estas questões trazem de forma subterrânea a constatação de como na vida cotidiana não se percebe facilmente a particularidade, principalmente em momentos de

transição e de conturbações políticas, como aqueles representados em *Angústia*. Por isso, na relação singular-particularidade-generalidade, na estética, a particularidade é central, pois aponta para o caráter de perfeição da arte, uma vez que instaura o sentido de completude (LUKÁCS, 1967).

Dessa maneira, a arte poética carrega em si aquilo que se poderia entender como totalidade intensiva. Por exemplo, um simples verso pode conter toda a totalidade e a humanidade do homem. Isto é, um corte de vida artisticamente conformado. De forma semelhante, vemos como em apenas uma frase dita por um personagem – “Penso numa ditadura militar, em paradas, em disciplina” – é possível captar tanto a estrutura fragmentária e confusa de *Angústia* quanto intuir a transfiguração de momentos nos quais as forças autoritárias tomam forma política; e também como essa relação entre a forma e o seu conteúdo nos diz das forças profundas que conduzem a nossa história e a entrelaçam com outra mais geral, do próprio gênero humano. Transforma-se, portanto, a realidade extensiva do Brasil na década de 1930 em intensiva, ao possibilitar ao leitor compreender seu passado, criticar seu presente e, inclusive, lutar por seu futuro, formulando novas respostas para a problemática que insiste em permanecer ou se repetir historicamente. Por isso, fazer crítica literária, reler criticamente um romance como *Angústia* à luz da teoria lukácsiana, tem uma importância não só estética, mas também ética e, por sua vez, política.

Nesse sentido, importa-nos abordar duas questões importantes para o ensaio que aqui se realiza: trata-se da aparência e da essência, que no romance adquire lugar de destaque, uma vez que aparência se torna verdade (essência) na vida cotidiana do personagem a tal ponto de não ser mais capaz de definir entre uma e outra. E aqui a arte literária coloca-se como paradigma do trabalho livre, visto que, por meio dela, pode-se chegar à essência, pois uma outra perspectiva de ver o mundo se antepõe. Ainda mais quando o mundo do homem cotidiano (em nosso caso, do narrador-personagem) torna-se o mundo do homem escravizado, com forte conexão com o trabalho estranhado, alheio, típico desse mundo.

Pela arte, tipo de trabalho não alienado – mas não menos passível de ser cooptado e transformado em mercadoria, como o próprio Luís da Silva observa logo no início do livro em que os escritores expunham suas obras e a si mesmo numa livraria –, o homem toma conhecimento de que é livre ou pode construir a sua liberdade, resistindo ao processo de reificação. No mundo fetichizado da mercadoria não se pode perceber ao certo o que é aparente e o que é essencial. Aqui entra a arte com sua missão desfetichizadora, cujo fundamento está na catarse:

Pode-se empregar o termo catarse para indicar a passagem do momento meramente econômico (ou egoístico-passional) para o momento ético-político, ou seja, a elaboração superior da estrutura em superestrutura na consciência dos homens. Isso significa, também, a passagem do 'objetivo ao subjetivo'. A estrutura, a força exterior

que esmaga o homem, que o assimila a si, que o torna passivo, transforma-se em meio de liberdade, em instrumento para criar uma nova forma ético-política, em origem de novas iniciativas (GRAMSCI, 2006, p. 314-315).

Após esse processo, o homem retorna transformado, sendo a natureza dessa transformação ética e política. Quando se fala em ética, fala-se de ações humanas (econômicas, sociais, culturais, etc.), portanto, também política. Nesse sentido, é possível extrapolar a estética para uma dimensão política ou ética? Tal processo está configurado em *Angústia*, no qual aparência e essência identificam-se e o mundo do homem cotidiano apresenta-se brutalmente como o mundo do homem escravizado?

Isso é possível desde que o homem (e, no caso da ficção, o personagem; e, no caso da realidade, o leitor) rompa com o mundo da aparência e da fantasmagoria; entenda a verdade de que as relações que se mostram no mundo fetichizado como aparentemente entre coisas (objetos), na verdade, se dão entre seres humanos. A arte repõe essa verdade, sendo essa a sua missão desfetichizadora.

Para que a arte cumpra essa missão, ela tem de ser inútil; paradigma do trabalho livre. No mundo do trabalho estranhado, a arte é nostalgia do trabalho livre e ao mesmo tempo garantia de alguma coisa por vir. Colocam-se aqui as questões pertinentes ao realismo e ao papel da obra de arte. Sendo assim, o realismo é um ideal de captação da totalidade. E a obra é capaz de captar essa totalidade em um simples verso, frase, abrindo-se para as questões de seu tempo, como ficou evidente ao analisarmos a atemporalidade da frase do discurso de Luís da Silva.

Isso ocorre porque na arte predomina a subjetividade estética, sendo, por isso, capaz de falar da humanidade do homem, refletindo sobre o seu destino. Nesse sentido, a ontologia do ser social consiste numa dialética do humano e do gênero, que se realiza na obra de arte após a catarse, momento no qual o leitor não se percebe mais isolado, mas conectado com os demais. Aqui entramos em um ponto no qual efeito estético e relevância humana da obra literária se articulam:

O judeu falava em milhões de desempregados, em consciência de classe, voltava-se para seu Ivo, que não compreendia a língua dele:

- Não entendo. Vossemecês são brancos, lá se arrumem.

Eu gritava ao ouvido da criada:

- Ele diz que a gente não precisa de Deus. Nem de Deus nem de padres. Vai acabar tudo.

- Credo em cruz! opinava a mulher.

E ia para a cozinha. (RAMOS, 2011, p. 59)

Nesse sentido, como figurado na citação acima, *Angústia* coloca-se diante dessa necessidade de tomada de consciência de maneira crítica ao apontar a sua impossibilidade no horizonte da realidade do Brasil dos anos de 1930, apesar do entusiasmo de boa parte da intelectualidade naquele momento, da Revolução de 1930 e de um certo progresso advindo com a entrada do país em uma nova fase econômica. As massas estão alheias ao

processo. Seu Ivo e Vitória, como claros representantes desses segmentos, esclarecem essa situação das classes populares diante dos desdobramentos políticos e econômicos da década de 1930.

Em momentos críticos assim, a arte se coloca como força crítica e produtora da vida ao refletir sobre os seus próprios problemas e limites. Ao propor a superação desses limites a partir do desenvolvimento de seus próprios recursos artísticos – algo que *Angústia* encena particularmente, mas que está no conjunto da obra de Graciliano –, a forma artística acaba apresentando indiretamente um sentido para esses limites com os quais toda literatura se depara ao longo de sua história, limites que lhes são externos, mas estão dialeticamente relacionados com o seu próprio fazer artístico.

Neste romance, portanto, os dilemas vividos por seu personagem coincidem com os de seu autor, cujos momentos críticos de sua trajetória pessoal misturam-se com os episódios decisivos da história brasileira, e também com o nosso dilema, desse leitor que está relendo *Angústia* e percebendo a sua assustadora atualidade. Essas condições objetivas e subjetivas que propiciaram a Graciliano Ramos produzir as suas obras infelizmente ainda permanecem.

Apesar dos eventuais avanços e transformações que vivemos ao longo das últimas décadas, na essência vivemos os mesmos dilemas da época de Graciliano Ramos. É a mesma desigualdade social sem paralelo, terríveis injustiças, arranjos de cúpula para resolver problemas políticos, sede do poder pelo poder, uso indevido da máquina pública, alianças contraditórias, profundos desníveis e descompassos regionais desse país imenso... Acredito que nossa literatura social se mantém muito vigorosa ainda hoje porque muitos desses contrastes permanecem em linhas gerais. É por isso que o retorno a Graciliano é inspirador e iluminador, pois significa voltar à consciência crítica de um Brasil que, assim como no passado, precisa germinar, superar suas contradições, fazer rupturas e transformações, abandonar arranjos que só favorecem às elites e classes dominantes.

Reler *Angústia* é entrar em contato com essa literatura social vigorosa, responsável por uma consciência crítica tão necessária nos dias atuais, em que um discurso conservador e autoritário, bem semelhante (senão o mesmo) ao do narrador-personagem, típico representante de uma determinada classe social que historicamente sempre optou por tal caminho, ameaça emergir no sentido de impedir que transformações sociais avancem, contradições sejam superadas e pactos estabeleçam-se para garantir as mesmas relações de poder. Este conjunto de problemas e de circunstâncias políticas, sociais e econômicas representado neste romance de Graciliano Ramos ainda permanecem na realidade brasileira.

Referências

BASTOS, Hermenegildo José de M. Arte e liberdade em *Angústia*, de Graciliano Ramos. In: *Miscelânea*, Assis, v. 10, p. 9–22, jul. – dez. 2011.

_____. *Memórias do cárcere, literatura e testemunho*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

BRASIL. *Comissão Nacional da Verdade. Relatório*. Vol. I. Dezembro de 2014.

CANDIDO, A. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

_____. *O observador literário*. Rio de Janeiro, Ouro Azul, 2004.

COSTA, Jurandir Freire. Narcisismo em tempos sombrios. In: BIRMAN, Joel. (Org.) *Percursos na história da psicanálise*. Rio de Janeiro: Livraria Taurus Editora, 1988.

FAUSTO, Boris. *O pensamento nacionalista autoritário (1920–1940)*. São Paulo: Zahar, 2001, p. 81. (Descobrimo o Brasil). (Portuguese Edition). (E-book).

FREDERICO, C. *A recepção de Lukács no Brasil*. Disponível em: <ww.herramienta.com.ar/teoria-critica-y-marxismo-occidental/recepcao-de-lukacs-no-brasil>.

FUCS, José. Integralistas estão de volta e resgatam camisas verdes. In: *O Estado de S. Paulo (Estadão)*. São Paulo, 15 de dezembro de 2019, p. 12. Disponível em: <<https://politica.estadao.com.br/noticias/geral,integralistas-estao-de-volta-e-resgatam-camisas-verdes,70003126265>>

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do Cárcere*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. (v. 1).

LUKÁCS, György. *O Romance Histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011.

_____. Narrar ou descrever? contribuição para uma discussão sobre o naturalismo e o formalismo. In: *Ensaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MORAES, D. *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. São Paulo: Boitempo, 2012.

PÓLVORA, Hélio. O anti-herói trágico de Graciliano Ramos. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia*. (Edição Comemorativa – 75 anos). Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2011.

RAMOS, Graciliano. *Angústia*. (Edição Comemorativa – 75 anos). Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2011.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

SCHWARTZMAN, Simon. *Bases do Autoritarismo Brasileiro*. 4.ed. Rio de Janeiro: Publit Soluções Editoriais, 2007.

Os impasses da arte e o papel da narrativa contemporânea

The impasses of art and the role of contemporary narrative

Rogério Max Canedo

Professor de Literatura Portuguesa,
Literaturas Africanas de Língua Portuguesa,
Ensino de Literaturas na Faculdade de Letras
da Universidade Federal de Goiás. Docente
pesquisador no PPGLL/UFG. Coordenador de
Estágio do Curso Letras Português/UFG.
Doutor em Literatura pela Universidade de
Brasília - UnB
max_canedo@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-7379-572X>

Recebido em: 24/01/2020

Aceito para publicação em: 26/02/2020

Resumo

Faz-se um exame crítico do conto “Maria Caboré”, do brasileiro Ronaldo Correia de Brito, e do romance *O vendedor de passados* (2005), do angolano José Eduardo Agualusa. Pretende-se

compreender a produção da narrativa ficcional contemporânea sob o prisma dos impasses no mundo da mercantilização e do capitalismo fetichista. Tendo como pontos de apoio Aristóteles (1992), Adorno (2003), György Lukács (1953; 1966; 2010; 2011), Auerbach (2013) e Antonio Candido (1965), busca-se avaliar qual é o papel da obra de arte e de seu artífice nas trincheiras da contemporaneidade e como o campo estético pode estar garantido em um mundo da uniformização do pensamento humano.

Palavras chave: Literatura. Impasses contemporâneos. Estratégias formais.

Abstract

We performed the critical examination of the tale “Maria Caboré”, by the Brazilian Ronaldo Correia de Brito, and the novel O vendedor de passados (2005), by the Angolan José Eduardo Agualusa. The intention is to understand the contemporary fictional narrative under the prism of the impasses in the world of mercantilization and fetishist capitalism. Using as support points Aristotle (1992), Adorno (2003), György Lukács (1953; 1966; 2010; 2011), Auerbach (2013) and Antonio Candido (1965), we seek to assess what is the role of the work of art and the one of its artificer in the trenches of contemporaneity, and how the aesthetic field may be guaranteed in the world of uniformization of human thought.

Keywords: Literature. Contemporary impasses. Formal strategies.

A arte defronta-se com um desafio: o de refletir a realidade social, o mundo dos homens, como a totalidade viva formada pela unidade contraditória de essência e aparência. Esse desafio, segundo Lukács, leva o verdadeiro artista a desmascarar a impressão fantasmagórica, a aparência enquanto aparência, enquanto dissimulação da essência. (Celso Frederico)

Na história da literatura, quase que predominantemente, autor e obra serviram como artífices da representação de determinados grupos. Esse lugar da arte não ocorre despretensiosamente, visto que a produção à qual o artista se dedica só existirá em função dos elementos externos a ela, situados num conjunto social e histórico e do qual indiscutivelmente ela faz parte. Para György Lukács, “A literatura é um reflexo das ações e sentimentos que acompanham esses eventos e são produzidos por eles” (1966, p. 448)¹. Por isso mesmo, ao ser produzida, a obra de arte será também reflexo desse ambiente, confirmando que ela é o resultado, segundo Antonio Candido, do “influxo exercido pelos valores sociais, ideologias e sistema de comunicação, que nela se transmudam em conteúdo e forma” (1965, p. 35). Em *Marxismo e teoria literária*, György Lukács defende que “objetivamente, a arte é uma forma particular do reflexo da realidade; e, quando se trata de um artista autêntico, ele reflete o movimento desta realidade, sua direção, suas orientações essenciais na existência, na permanência e na transformação” (2010, p. 270).

O que aqui perguntamos é se o artista, entrincheirado pelo mundo da mercadoria, pela ordem fetichizadora do capital, ainda pode garantir à arte a capacidade de representação e, sobretudo, a pergunta fundamental é: como fazê-lo? A problematização estética da vida parece estar penhorada. O presente momento é o da quase impossibilidade de se perceber as estruturas reificadas (coisificadas) e, nessa conjuntura, a relação da vida com a arte se amesquinha, devido mesmo à divisão capitalista do trabalho e à uniformização do homem e de suas relações recíprocas. A saída parece, por vezes, bastante comprometida e, nesse cenário, buscamos ver como o texto literário se encontra e qual é o seu papel. Para tanto, é importante clarear algumas linhas de força que justifiquem o porquê da permanência da arte literária em um cenário hostil, o do mundo das ideologias massacrantes e niveladoras – o ambiente da formação da má consciência, nos dizeres de Adorno (2003). Em um momento em que o autor e a arte se veem cada vez mais entrincheirados, é premente a busca por saídas que assegurem a produção literária eficiente, entendendo essa acepção, segundo Lukács (1966), como possibilidade que a arte tem de ser desfetichizadora, portadora de uma força vital e da qual ela não pode se isentar, sob a pena de se autodissolver.

A hipótese que levantamos é a de que a produção da literatura mais recente tem de buscar estratégias mais agudas que possibilitem a sua sobrevivência enquanto texto que

¹ “La literatura es un reflejo de las acciones y sentimientos que acompañan a esos hechos y son producidos por ellos” (LUKÁCS, 1966, p. 448). Todas as traduções do espanhol são nossas.

resgare seu valor estético-social. Para pensar analiticamente essas questões, escolhemos o conto “Maria Caboré”, que compõe a coletânea *Livro dos homens*, publicada em 2005, do autor brasileiro Ronaldo Correia de Brito, e o romance *O vendedor de passados*, publicado em 2004, do angolano José Eduardo Agualusa, por acreditarmos que a estrutura própria desses textos literários é capaz, em um primeiro momento, de problematizar um fato histórico comum entre Brasil e África, qual seja: os estilhaços de um processo colonizador e escravista agindo ininterruptamente em uma sociedade marcada pela desigualdade e pela espoliação de toda ordem. Além disso, essas narrativas recuperaram e reconfiguraram um fato histórico desajustado e traumático, possibilitando o reconhecimento do próprio movimento histórico e suas relações de poder nada aparentes. A captação da vida que ambos os textos empreendem de modo realista é tarefa árdua no campo da produção ficcional da narrativa contemporânea e, portanto, tarefa que irá exigir determinadas estratégias de composição, como veremos.

Em “Maria-Caboré” verifica-se a apresentação da formação brasileira, entranhada nos resultados materiais do processo escravista e da divisão de classes que perduram como espectros insolúveis. Já no início do novo século, o que Ronaldo Correia de Brito traz à luz é a sua capacidade, enquanto artista, de refletir sobre problemas da ordem da condição humana. O conto é protagonizado por uma escrava em um tempo cuja escravidão institucionalizada já deixou de existir há, pelo menos, um século. Maria Caboré, a personagem feita escrava, é espoliada em todos os seus direitos, servindo a pequena vila onde subsiste com seus serviços de arrumadeira e lavadeira, quando não de objeto sexual dos mais jovens, a troco de escassos pratos de comida: “não tinha casa e não se lembrava de a ter possuído. Um dia almoçava aqui, outro dia jantava acolá. Pagava em trabalho, feito com disposição. A cidade precisava dela e usava os seus préstimos” (BRITO, 2005, p. 148). A protagonista, em seu mudo de subjugação, é motivada pela crença de que seus ancestrais africanos viriam buscá-la e devolvê-la, dignamente, às terras de origem: “sua avó fora escrava, e também rainha, num reino ensolarado da África. A cor da pele não deixava esquecer” (BRITO, 2005, p. 148). Nesse ínterim, a morte a busca primeiro, já louca pelas consequências avançadas da peste bubônica, que a acometeu.

Em *O vendedor de passados*, José Eduardo Agualusa constrói uma narrativa que reflete ficcionalmente o presente angolano alicerçado, entretanto, nos resultados de um passado cujas lutas de libertação do jugo colonizador foram a principal nota para a construção de uma identidade nacional do presente, todavia inconclusa e contraditória. Nesse romance, a presentificação do passado, cara a Lukács (2011), possibilita a Felix Ventura – personagem ficcional na Angola destroçada pela guerra, mas independente pela luta – a construção, via invenção, do passado dos sujeitos sem passado. Um dos clientes de Felix, ao procurar pela primeira vez os seus serviços, confia: “tinham lhe indicado aquele endereço. Haviam-lhe falado num homem que traficava memórias, que vendia passado, secretamente, como outros contrabandeavam cocaína” (AGUALUSA, 2005, p. 16).

Todavia, o que está em xeque nesse romance é o passado sobre o qual se deve construir a memória, sobretudo a memória dos homens que pretendem a escalada política nos novos modos de governo de um país recém independente. Paradoxalmente o passado é forjado à medida dos interesses do presente, já que os sujeitos e o próprio país, entre possibilidade e realidade material, exigem uma história pretérita que preencha as lacunas de um grupo social que, apenas agora, parece ter a liberdade de contar a própria história.

- Mas diga-me, meu caro, quem são os seus clientes?

Felix Ventura rendeu-se. Procurava-o, explicou, toda uma classe, a nova burguesia. Eram empresários, ministros, fazendeiros, camanguistas, generais, enfim, com o futuro assegurado. Falta a essas pessoas um bom passado, ancestrais ilustres, pergaminhos. Resumindo: um nome que ressoe a nobreza e a cultura. Ele vende-lhes um passado novo em folha. Traça-lhes a árvore genealógica. Dá-lhes as fotografias dos avôs e bisavôs, cavalheiros de fina estampa, senhoras do tempo antigo. Os empresários, os ministros, gostariam de ter como tias aquelas senhoras, prosseguiu, apontando os retratos nas paredes - velhas donas de panos, legítimas bessanganas -, gostariam de ter um avô com o porte ilustre de um Machado de Assis, de um Cruz e Sousa, de um Alexandre Dumas, e ele vende-lhes esse sonho singelo. (AGUALUSA, 2005, p. 17)

Analiticamente, quando se entra nos dois textos, o que se vislumbra como problemática central é certa impotência do narrador em terceira pessoa para atuar nos momentos mais traumáticos da vida em reverberação. Onde o drama humano se apresenta nitidamente mais agressivo, o que se percebe nessas narrativas é um abandono, desse narrador, da tarefa de narrar. Consideramos aqui que tanto Ronaldo Correia de Brito quanto José Eduardo Agualusa assumem, enquanto autores, a responsabilidade de construir, na forma narrativa, estratégias que possibilitem a superação de um certo limite pelo qual passam os seus narradores e, por reverberação, a condição do autor/narrador na contemporaneidade. Abrindo mão da estratégia narrativa em terceira pessoa, ambos os autores entregam aos seus personagens a tarefa de narrar os fatos mais substanciais, que aprofundam e agudizam os traumas e os dramas humanos. É assim porque, de outra maneira, essas condições humanas, em contextos históricos muito específicos, correriam o risco de não serem postas à luz. Assim, sendo o autor “a entidade materialmente responsável pelo texto narrativo, sujeito de uma atividade literária a partir da qual se configura um *universo diegético*” (REIS; LOPES, 1988, p. 14, grifo do autor), Ronaldo Correia de Brito e José Eduardo Agualusa assumem, conscientemente, a tarefa da criação de outros sujeitos contadores de histórias, potencialmente menos contaminados. O narrador primeiro, inicial, parece ter chegado ao seu limite. Quando da narrativa contemporânea, a questão passa a ser, agora, a da compreensão do papel do escritor diante da possibilidade ou da impossibilidade de representar, artisticamente, o movimento histórico-social que rege a vida humana, que capta o nervo da vida. O escritor tem de se valer de determinadas estratégias artísticas para garantir a autonomia da arte em um

mundo coisificado, fetichizado, onde tudo é absorvido pelo valor da mercadoria. Consciente de que a arte está intimamente ligada à agudização da problematização estética e social, o autor precisa identificar de que maneira a literatura, em suas mãos, ainda pode representar. Nesse sentido, ao recuperar um importante estudo de Erich Auerbach sobre Virginia Woolf, notamos que se o autor é o parente mais próximo do narrador, ambos agora estão entrincheirados e, portanto, “o escritor como narrador de fatos objetivos, desaparece quase que completamente; quase tudo o que é dito aparece como reflexo na consciência das personagens do romance” (AUERBACH, 2013, p. 481). Ao recuperar o estudo sobre a romancista inglesa, pretendemos reforçar uma hipótese possível na construção da narrativa contemporânea: os personagens, ou o fluxo de consciência deles, são agora os responsáveis pela apresentação e representação daquilo que Auerbach apontou como “instante vital”. No caso das narrativas dos autores brasileiro e angolano, aqui em cotejo, a latência desse instante vital já não seria possível se a responsabilidade de narrar os dramas humanos, circunstanciados historicamente, não estivesse nas mãos dos personagens ficcionais criados, *a priori*, apenas para encenar. Ainda que no *corpus* em análise não se trate da “representação pluripessoal da consciência” (AUERBACH, 2013, p. 484), o princípio da estratégia que reverberará o essencial da vida advém, como nos romances de Woolf, da ação psicológica ou material dos personagens. O que ocorre em “Maria Caboré” e em *O vendedor de passados*, quando da representação do momento vital, é a delegação dessa capacidade, de fazer reverberar, aos personagens da ficção.

Por estarmos diante de dois artefatos artísticos bastante recentes, cabe pensar aqui como se dá, hoje, a representação de determinado grupo em um mundo onde as coisas assumiram o lugar dos valores humanos. A vida está em mutação, assim também está a obra de arte. O conjunto da vida social, segundo Lukács, está em transformação, “como em toda transformação social fundamental, estão mudando ao mesmo tempo a forma e o conteúdo da liberdade” (LUKÁCS, 2010, p. 284). O autor realista não pode e nem conseguiria se isentar disso. Por isso mesmo, o intelectual se preocupa e busca mecanismos que possam garantir a sua atuação captadora da vida, ultrapassando a aparência. Para o teórico húngaro, “se a literatura é, de fato, uma forma particular do reflexo da realidade objetiva, para ela é, portanto, importante apreender essa realidade tal como ela é de fato *constituída* e não se limitar a reproduzir o quê e o como da sua *aparência* imediata” (LUKÁCS, 1998, p. 201, grifo do autor). A partir de uma perspectiva realista, sob a qual esta definição se dá pela problematização da vida, numa busca por revelar as conexões sociais e históricas presentes, a fim de captá-las, acreditamos que nas narrativas contemporâneas em tela somente o trabalho da arte sobre a própria arte seria capaz de dar a ver a realidade social em sua essência, mas que não seria percebida facilmente sem as estratégias próprias do texto literário e do trabalho do autor. Assim, a partir de uma perspectiva de captação realista da vida, em arte, vislumbrada na forma

como se organiza a obra, essas narrativas resguardam e dão acesso à totalidade, na perspectiva lukacsiana.

Como essas conexões não se encontram imediatamente à superfície, como estas legalidades se concretizam de forma intrincada, apenas tendencialmente, daí resulta, para o realista significativo, um trabalho gigantesco, um duplo trabalho, tanto artístico como filosófico, a saber: em primeiro lugar descobrir intelectualmente e revelar artisticamente essas conexões; em segundo lugar, porém, e inseparável da relação anterior, recobrir artisticamente as conexões a que se chegou por meio da abstração – a superação da abstração. (LUKÁCS, 1998, p. 208)

De porte das estratégias dos respectivos autores, as narrativas de Ronaldo Correia de Brito e de José Eduardo Agualusa são capazes de fazer clarear diversos problemas da configuração social brasileira e angolana, entranhados aqui desde, e por causa, do processo histórico a que foram submetidos esses povos, sem muita força para agir contrariamente. Todavia, trata-se de verificar as movimentações sociais no âmbito da forma e não puramente do conteúdo, o que não equivale aqui a dizer que a matéria em questão – o processo de captura e escravização dos negros africanos de um lado, o saldo do mesmo processo colonizador e escravista do outro – sejam temas de menor interesse. Na esteira de György Lukács, compreendemos que é preciso atenção em relação aos perigos da reprodução pura e simples dos substratos já fetichizados na sociedade: “a profundidade da configuração, a amplitude e a repercussão de um escritor realista dependem, em grande parte, de até que ponto ele se dá conta, *artisticamente*, do que *representa realmente* um fenômeno por ele apresentado” (LUKÁCS, 1998, p. 201, grifo do autor). Ocorre que o foco na produção artística, evidenciada aqui, não é a apenas a opressão colonial e a escravização negra, pelo menos não imediatamente. Para o teórico húngaro, o reflexo produzido pela obra de arte não deve expressar apenas um conteúdo conformado, “mas também as formas conformadoras; e que a obra que se apresenta com a pretensão de ser um ‘mundo’ não se limite a uma seção fetichizada de um conteúdo visual, nem um aspecto formalmente fetichizado” (LUKÁCS, 1966, p. 403)². Também não se trata de ignorar um fato histórico fundamentalmente importante e brutal na formação da nacionalidade brasileira e angolana. Ao contrário, é possível evidenciar com maior clareza e precisão a problemática em questão, a saber, a dificuldade da narrativa contemporânea em representar o movimento vital da história e como os autores aqui cotejados buscam driblar esse impasse na própria forma narrativa. O sucesso desse intento é o que garante o mínimo de matéria histórica, reverberada em arte. Desse modo, na narrativa contemporânea o desafio é o de agudizar a estratégia de reverberação da vida, na forma.

² “Sino también en las formas conformadoras; el que la obra que se presenta con la pretensión de ser un ‘mundo’ no se limite a una sección fetichizada por el contenido ni a un aspecto formalmente fetichizado”. (LUKÁCS, 1966, p. 403)

Como dissemos, a produção artística tem sido absorvida pelo sistema capitalista e se tornado aguçadamente uma mercadoria; as próprias estratégias literárias estão ameaçadas. György Lukács (1953) mostra que, na ordem capitalista, todos os bens da cultura também se tornam mercadorias, e os seus produtores, especialistas submetidos à divisão capitalista do trabalho. Nesse sentido a representação corre riscos, mesmo quando se trata de uma produção literária autônoma. Diante dessa ameaça, cabe ao autor a criação de novas estratégias que deem a ele novas garantias, entre as quais figure, principalmente, a de poder representar. Senão, vejamos: nas narrativas em questão é preciso que uma produção (um trabalho) seja concebida dentro da produção primeira, ambas ficcionais, constituindo dois níveis de criação distintos em uma só narrativa literária. Só assim é que o reflexo artístico poderá ser possível. Nos textos de Ronaldo Correia de Brito e José Eduardo Agualusa a representação da vida não aconteceria se o trabalho dos autores não fosse mais a fundo, criando uma segunda ficção, uma espécie de metahistória independente, um segundo mundo autônomo, mais distante e ilusoriamente mais protegido da contaminação mercantilista da sociedade capitalista: o passado negro anterior à colonização, no caso do conto brasileiro; o passado pré-independência, ainda que forjado, para alicerce do sujeito do presente angolano. Essa estratégia parece acontecer porque a arte, a representação, mantém-se suspensa.

Diante de nós estão narrativas que driblam as estruturas já reificadas e buscam clarear os dramas humanos, dando a ver, por dentro, o retrato que configura com maior fidelidade estética a formação de ambas as sociedades nelas encenadas, a partir de suas movimentações sociais e históricas. Obras que captam os movimentos da própria contradição histórica e que não seriam visivelmente detectáveis sem um apurado trabalho com a arte. E, nesse sentido, vale lembrar aqui que se o texto literário ainda pode apresentar as contradições é porque ele ainda está vivo. As estratégias narrativas criadas para a ficcionalização da vida, autêntica, desantropomorfizada são, então, uma ação política no punho dos dois autores aqui apresentados.

Nestas condições, se nasce uma obra de arte, uma representação do conjunto ou de uma parte significativa do conjunto – seja qual for a sujeição imposta à forma e ao conteúdo e por mais forte que seja a direção ideológica e política –, é impossível, por princípio, que, no próprio interior dessa sujeição, a lógica necessária das coisas, a realidade dialética e seu reflexo não criem um certo “campo de ação” para a liberdade ideológica. Falando de modo mais claro: é impossível que elas não exijam a liberdade de criação, precisamente para que se possa realizar de forma adequada o que é socialmente necessário em determinado momento. (LUKÁCS, 2010, p. 269–270)

Maria Caboré, uma personagem negra, escrava, no interior de Pernambuco, vai sendo convencida de que Príncipe Odilon e Rei-de-Congo, os reis do Congo, irão buscá-la e coroá-la rainha. Essa invencionice, que aqui estamos chamando de metaestória, ou ficção sobre a ficção, promovida pelos personagens da vila do interior pernambucano, vai ganhando força no imaginário da negra.

Príncipe Odilon e Rei-de-Congo anunciavam a chegada. Na cabeça de Maria, que muitas latas d'água carregava, os sentidos estavam em alerta, prontos a decifrar os sinais. O corpo mexido por mãos alheias, sempre contra o desejo, se arrepiava de enlevo. O pensamento endoidava, corria sem dono e sem peias. Príncipe Odilon vinha de África. Reconheceria o seu cheiro, e a cor da pele. Rei-de-Congo vinha da África, das congadas, com capacetes de espelhos, um séquito de figuras valentes. Trazia lanças e flechas, o sangue esquentando nas veias. Dispunha-se a matar os que riam de Maria. Rei-de-Congo e Príncipe Odilon, entronizados na doidice de Maria, donos do seu pensamento. Na fala do povo sem respeito, tudo apenas brincadeira, apenas vontade de rir. Na cabeça de Maria, tudo assumido real. (BRITO, 2005, p. 150-151)

Ao final, acometida pela peste bubônica, pela loucura e na ânsia da morte, em febres, Caboré vê, delirante, seus ancestrais vindo buscá-la e coroá-la rainha. Em sua loucura, motivada pela narrativa ficcional outrora criada pelos moradores da pequena cidade, Caboré se desloca imaginariamente para as savanas africanas, em uma travessia do Brasil para a África, onde recebe seu refrigerio. Essa é, para Caboré, a mudança mais substancial. A segunda ficção é mais antropomorfizadora, já que na primeira Caboré era assolada pelo escravismo. É a partir do contato com essa segunda ficção, sobreposta à primeira, que o leitor passa por uma espécie de *anagnorisis*³, na medida em que reconhece não apenas os fatos, mas os fatores que movem o longo processo histórico de escravização, fatores não evidenciados na superfície do conto. É importante dizer: a segunda ficção não é criação do narrador em terceira pessoa, mas dos personagens ficcionais que habitam o espaço criado. O narrador inicial não alcança esse segundo mundo criado ficcionalmente pelos personagens da ficção. Entre as histórias narradas à escrava, conta-se:

– Maria Caboré, Rei-de-Congo acaba de chegar. Vem montado em elefante e é preto como a noite escura. Traz um exército com mais de mil negros nus. Vão te levar para o Congo, onde serás rainha de negros, de gente do teu feitio. Irás morar em casa de palha, usar ossos no pescoço, receber os espíritos dos teus deuses. (BRITO, 2005, p. 152)

É assim que, já diante do conhecimento estático de parcela da história brasileira, já engessada pelo tempo e pelas ações parciais do mundo da mercadoria, os personagens do conto propõem uma saída confortável, mesmo que ilusória, aos filhos da gente africana. No plano da ficção isso acontece quando Maria Caboré, já no auge de sua loucura e bem próxima de sua morte, vê chegar os reis africanos que vieram “buscar os que foram arrancados de suas casas e trazidos para um mundo que desconheciam e que não desejavam” (BRITO, 2005, p. 157). Está ironicamente resolvido o problema dos descendentes dos escravos.

Ao defender o ponto de vista da loucura de Caboré, o leitor ultrapassa a camada superficial de uma compreensão corrente – que está posta já há anos na sociedade – para

3 Por *anagnorisis* tomamos de empréstimo o conceito de Aristóteles (1992) veiculado na *Poética Clássica*, segundo o qual considera ser a passagem da ignorância ao saber. Cf. bibliografia final.

então perceber outro fator mais definitivo e cruel: não há saída material, pois as estruturas já foram sedimentadas e, se alguma saída é possível essa só se dará pelo devaneio, pela fantasia, pela loucura. No entanto, a loucura de Caboré é um produto, assim como a arte o é, criado pelos homens. Devaneio, fantasia e loucura se confundem, propositalmente, com arte, literatura. Vejam que são os habitantes da pequena vila os responsáveis pela criação de um espaço imaginário, uma ficção dentro da ficção, que será, ao final, a única saída humanamente possível à protagonista. Se é criação do imaginário é criação literária. O escritor sai de seu lugar de origem e se problematiza na figura dos personagens que ele mesmo elaborou, dando-lhes o papel de criar e narrar, mais substancialmente, o mundo ficcional.

Felix Ventura é o protagonista de *O vendedor de passados*. É ele o responsável pela invenção do passado de homens sem passado e, novamente: se é criação do imaginário, é criação literária. Nesse caso, entretanto, o passado é vendido por Feliz Ventura, logo, o passado é mercadoria. O protagonista ilustrado, criador de passados, também vende talentos.

O Ministro está a escrever um livro, *A Vida Verdadeira de Um Combatente*, denso volume de memórias, que pretende lançar antes do Natal. Para ser mais preciso, a mão com que escreve é alugada – chama-se Felix Ventura. O meu amigo dedica uma boa parte do dia, e até da noite, a esse trabalho. Logo que conclui cada capítulo lê-o ao futuro autor, discutem esse ou aquele pormenor, ele toma nota dos reparos, corrige o que houver para corrigir, e assim avançam. Felix costura a realidade com a ficção, habilmente, minuciosamente, de forma a respeitar datas e factos históricos. (AGUALUSA, 2005, p. 139)

Em Angola, após mais de meio século de lutas, sejam aquelas pela independência, sejam as outras, em disputa pelo poderio de um estado em construção, o saldo é o da ausência da memória. No romance de Agualusa, a Angola pós-independente, em especial, carece de uma memória ilustre que possa corresponder aos desejos de uma elite em formação. É por isso que Felix Ventura, instruído leitor da história e das literaturas universais, vende passados inventados, pomposos, aos sujeitos que necessitam desse pretérito forjado. Um de seus principais clientes, o José Buchman, ou Gouveia, a depender das necessidades, negocia um passado que dê a ele condições de justificar as suas pretensões políticas no presente. Feliz Ventura cria um passado genealógico substancial, heroico, para esse Ministro. Ocorre, entretanto, que a nova estirpe de José Buchman ganha tanta força que se sobrepõe à verdade material, débil, frágil e, portanto, dispensável ao líder político. O mundo criado passa a ser o lugar de autenticidade e liberdade de Buchman. Convencido de tal, assume a tarefa, inclusive, de viajar aos Estados Unidos em busca de sua mãe, até então apenas uma criação de seu mentor, Felix Ventura. A ficção, dentro desse mundo do romance, que já é ficção, a exemplo do que ocorrera com Maria Caboré no conto homônimo, ganha volume e força; ganha autonomia e se torna a verdade mais autêntica para José Buchman.

Tudo isso só é possível porque nessas narrativas existem uma ficção dentro do mundo que já é ficção, mas que pode já ter sido contaminado pelo mundo da mercadoria e do fetiche. Para Lukács, lembrado por Celso Frederico, “a grandeza do escritor realista consiste, segundo ele [Lukács], em superar a ‘representação caótica do real’ e reconstruir com instrumentos próprios da literatura, uma imagem articulada da realidade e de suas tendências imanentes. Sem essa percepção da totalidade, o trabalho do artista fracassa” (FREDERICO, 2013, p. 67–68). Assim, se a real natureza das coisas só pode ser vista pelo olhar da arte, aqui essa questão se torna ainda mais aguda, pois é preciso ir mais longe, ficcionalizando duplamente a história que já é ficção e entregando a outros sujeitos a função que outrora fora do autor, agora impossibilitado de conduzir a sua narrativa. Talvez o autor já perceba o grau de contaminação capitalista em que está inserido e como estratégia que lhe resta, cabe a si apenas conduzir a narrativa, entregando sua principal ferramenta, a criação de um mundo outro, autônomo, aos seus personagens de ficção, talvez ainda não contaminados. Essa criação de outro mundo é necessária até porque as determinações objetivas da vida só poderão ser refiguradas na e pela criação de um mundo à parte que, por seu turno, emana de um mundo primeiro, imediato. A arte, nesse sentido, passa de um mundo aparente e o refaz, dando-lhe uma segunda aparência, agora antropomorfizadora. Nessas narrativas, essa prerrogativa é uma necessidade ainda mais premente e profunda.

Há uma negociação entre o escritor letrado, todavia ameaçado pelo mundo da mercadoria, e os seus personagens, que são os sujeitos de uma sociedade refletidamente fetichizada, mas que, por figurarem em um mundo outro, talvez possam ser eles agentes de antropomorfização. Trata-se, nesse aspecto, da tarefa de elaboração de uma dupla ficção; de uma dupla narrativa ou quase de uma múltipla autoria. Essa estratégia é estética e é nessas condições que a estética é política, na medida em que, nesse cenário, a produção não se deixou amesquinhar, acomodando-se no relato puro e simples, procurando ela mesma as possíveis saídas e, por isso também, se trata de uma luta.

Se é verdade que o artista está entrincheirado e que sua produção antropomorfizadora corre sérios riscos, qual seria a posição de Ronaldo Correia de Brito e de José Eduardo Agualusa nas narrativas aqui cotejadas? O que pode ou não fazer os seus narradores e quais são os limites possíveis da representação? Por um lado, a autonomia dos personagens que habitam a própria narrativa é pouca, uma vez que todo o universo que os circundam e os movimentam são criados pelo autor. Por outro, cabe a eles, e não ao narrador instituído, o papel da produção mais efetiva e fecunda nessas narrativas, qual seja: salvar os sujeitos (mesmo não tendo consciência disso) da vida fetichizada, lançando-os a outros mundos, autônomos e livres, porque duplamente ficcionais, livrando-os das imposições sociais que os marginalizavam: Caboré e José Buchman só são livres quando passam a habitar o outro mundo, o mundo da criação ficcional, duplamente ficcional, a saber, o mundo da loucura, para a primeira; o mundo do passado forjado, para o segundo.

O intelectual tem consciência das forças niveladoras da sociedade capitalista que atingem as narrativas mais recentes e, por isso mesmo, atinge a si próprio. Nesse sentido, o autor reconhece que a prática de eleger outros narradores que deem conta do movimento histórico e social dentro da estrutura literária talvez se apresente como possibilidade mais válida. É por isso que, ao se sacrificar e entregar aos seus personagens de ficção a função de criar, de elaborar outros mundos, certamente o literato está resguardando do mundo fetichizado a capacidade, contemporaneamente muito ameaçada, que a obra de arte deve ter de dar a ver o movimento da vida, da história, em todas as suas contradições.

Acreditamos, por isso, que a percepção antropomorfizadora que emana das duas narrativas se efetiva quando, contrapostos os níveis das duas ficções, dentro de cada uma dessas obras, a primeira delas estaria no campo do reflexo imediato, enquanto que a segunda estaria para um campo possível de reflexão mais substancial, mais essencial, mais problemática e, por isso, mais reveladora. O reflexo artístico no conto “Maria Caboré” e no romance *O vendedor de passados*, deste modo, ficaria ao encargo da ficção sobreposta, criada na própria estrutura interna dessas narrativas e que, pela perspicácia do escritor, traz à luz as contradições próprias de uma determinada conjuntura histórica constituída. Todos os desdobramentos advindos daí seriam uma saída possível. Saída que não se dá de forma simples, antes, é um complexo de relações e forças antagônicas que agem sobre o artista e sobre a sua arte.

O que vemos, em síntese, é que a liberdade artístico-ficcional está comprometida, mas ainda há um esforço por parte do intelectual para resguardar, mesmo que minimamente, seu objeto de trabalho antropomorfizador das formas conformadoras, para lembrar, mais uma vez, György Lukács. Isso faz com que o literato crie, dentro de escassas possibilidades, uma estrutura literária capaz de fazer compreender o homem, de forma mais humana e complexa. Nessa perspectiva, a literatura ainda se debate e sobrevive pelo direito de conscientizar, humanizando, as massas uniformes de um estado mercantilista e da má-consciência.

Referências

- ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. 34^a ed. São Paulo: Duas Cidades, 2003.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 6^a ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- AGUALUSA, José Eduardo. *O vendedor de passados*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2005.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1992.
- BRITO, Ronaldo Correia de. *Livro dos homens*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.
- FREDERICO, Celso. *A arte no mundo dos homens*. São Paulo: Expressão Popular, 2013.
- LUKÁCS, György. *Il marxismo e la critica letteraria*. Torino: Einaudi, 1953.
- _____. *Estética I: la peculiaridad de lo estético*. Barcelona: Grijalbo, 1966.
- _____. Trata-se do Realismo. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998, p. 195–231.
- _____. *Marxismo e teoria literária*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 2^a ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- _____. *O romance histórico*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.
- REIS, Carlos Pires; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário da teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

A ambiguidade como elemento
estruturante no romance *Los Siete Locos*,
de Roberto Arlt

Ambiguity as a structuring element in
the novel *Los Siete Locos*, by Roberto Arlt

Daniele dos Santos Rosa

Doutora em Literatura pela Universidade de
Brasília – UnB. Professora de Literatura no
curso de Licenciatura em Língua Espanhola e
no Mestrado Profissional em Educação
Técnica e Tecnológica no Instituto Federal de
Brasília – IFB.

daniele.rosa@ifb.edu.br

<https://orcid.org/0000-0001-5723-1078>

Recebido em: 24/01/2020

Aceito para publicação em: 26/02/2020

Resumo

Publicado em 1929, o romance *Los siete locos*, de Roberto Arlt, aborda o sentimento de angústia, solidão, morte e crime, por meio da vida de um inventor ressentido, Erdosain. Ao acompanharmos seu cotidiano, aproximamo-nos do debate acerca da necessidade e dos limites de uma mudança social profunda. Percebendo que a angústia do protagonista tem por alicerce uma confusão intensa de ideias, este artigo teve por objetivo analisar essa ambiguidade como um elemento estruturante do romance, contribuindo para o sentido ali construído, tanto na forma quanto no conteúdo.

Palavras chave: Arlt. Ambiguidade. Literatura latino-americana.

Abstract

Published in 1929, the novel Los siete locos, by Roberto Arlt, addresses the feeling of anguish, loneliness, death and crime, through the life of a resentful inventor, Erdosain. As we follow his daily life, we approach the debate about the need and the limits of a profound social change. Realizing that the protagonist's anguish is based on an intense confusion of ideas, this article aimed to analyze this ambiguity as a structuring element of the novel, contributing to the meaning built there, both in form and in content.

Keywords: Arlt. Ambiguity. Latin American Literature.

Esta zona de angustia era la consecuencia del sufrimiento de los hombres. Y como una nube de gas venenoso se trasladaba pesadamente de un punto a otro, penetrando murallas y atravesando los edificios, sin perder su forma plana y horizontal; angustia de dos dimensiones que guillotinando las gargantas dejaba en éstas un regusto de sollozo. Tal era la explicación que Erdosain se daba cuando sentía las primeras náuseas de la pena. (ARLT, 2000, p. 14)

É neste ambiente de angústia e aflição que nos é apresentado o personagem central da obra *Los siete locos*, de Roberto Arlt: Erdosain. Envolto em um sentimento de inquietude e carência, com uma sensação de redução do espaço e do tempo a pesar sobre os ombros, Erdosain tenta explicar a si a razão de tanto sofrimento. Contudo, não consegue.

O personagem desconhece as causas de sua angústia. Sente-se sempre em uma atmosfera de sonho e inquietude, passando pelos dias como um sonâmbulo. Questiona-se constantemente sobre o que está fazendo de sua vida e deseja muito que algo inesperado lhe aconteça. Sua angústia alimenta um tipo de impulso motor que o conduz primeiro a imaginar histórias extremamente violentas, baseadas em assassinatos e torturas, até planejar um homicídio e depois cometê-lo realmente.

Ao conhecermos o personagem, entramos nesse ambiente estranho, como que nublado, da obra desse importante autor argentino. Publicada em 1929, esta obra nos propõe problemas que abordam o sentimento de angústia, a solidão, a morte e o crime, encenando a necessidade e os limites de uma mudança social profunda, por meio do entrelaçamento de ideias revolucionárias e reacionárias. Em 1931, o autor publica *Lanzallamas*, que deu continuidade à trama aqui iniciada. Aqui, trataremos exclusivamente desta primeira obra.

É importante assinalar, também, que este artigo se propõe a pensar a atualidade da obra de Arlt, a fim de compreender seu alcance enquanto configuração artística da realidade humana. Sem pretender, de forma alguma, desfazer os laços que conectam este romance a seu tempo e país, buscar-se-á problematizar o sentido ali construído abrangendo-o para o contexto da América Latina.

Assim, este estudo se afastará de pesquisas já realizadas cujo enfoque é biográfico, as quais buscavam explicar o texto literário a partir da vida do escritor, ou centradas em uma perspectiva localista, tendo por ponto de chegada a cidade de Buenos Aires. Um bom exemplo deste tipo de estudo é a obra de Raúl Larra (1950), *Roberto Arlt, el torturado: una apasionada biografía*, responsável também por promover, à época, o retorno do interesse acadêmico pela obra do escritor argentino. Pretende-se, então, concentrar a atenção em uma leitura que apreenda a relação entre a forma literária e o processo social, constituída por transformações e tendências históricas captadas pela arte.

Sob a perspectiva da crítica literária dialética, tendo por interesse pensar a literatura produzida na América Latina, este texto se propõe ao debate. Dessa forma, questiona-se:

qual sentido é construído nesse romance? O que o relato de um inventor fracassado, angustiado, futuro assassino, tem a nos dizer na atualidade?

Um elemento central que pode auxiliar na construção de respostas a essas questões é a ambiguidade, tão presente na forma de narrar quanto é parte constituinte do relato. A angústia de Erdosain se sustenta em uma grande confusão de ideias, pensamento, sentimentos e ação. Assim como está presente na percepção das personagens seja dos movimentos revolucionários, seja da proposta de mudança reacionária, é importante analisar essa ambiguidade como um elemento estruturante do romance, contribuindo e, como se pretende debater neste artigo, constituindo o sentido ali construído.

Para tanto, este texto terá duas subdivisões, que se propõem a pensar o papel da ambiguidade nas várias dimensões do romance. Estamos diante de uma grande obra. Por isso, este artigo com certeza não esgotará o que nele pode ser apreendido. O que se busca, então, é promover o debate a partir de um olhar atento à obra, tendo, contudo, os pés bem fixos em nosso presente.

“La zona de la angustia”: a ambiguidade no modo de narrar

Vivenciando constantemente um desespero e uma angústia não definida, Erdosain sai em busca de ajuda financeira para repor o dinheiro que roubou da companhia em que trabalhava. Nesta busca, reencontra o amigo Ergueta, farmacêutico que sofre de delírios místicos e termina por enlouquecer totalmente. Posteriormente, vai ao encontro de Barsut, primo de Elsa, esposa de Erdosain, cuja relação com o protagonista é bem peculiar: Barsut e Erdosain se odeiam, mas dependem um da presença do outro, encontrando-se frequentemente para longas e sofridas conversas. No desenvolver da trama, Erdosain descobre que foi Barsut quem denunciou seus roubos na Companhia Açucareira. Por fim, ainda na busca por conseguir um empréstimo, reencontra El Astrólogo e Haffner, “el rufián melancólico”. Ao reencontrá-los, passa a conhecer o plano para se formar uma sociedade secreta liderada pelo Astrólogo, cujo objetivo é revolucionar a vida na Argentina. Em suas palavras:

– ¿Qué es lo que se opone aquí en la Argentina para que exista también una sociedad secreta que alcance tanto poderío como aquella allá? Y hablo a usted con franqueza. No sé si nuestra sociedad será bolchevique o fascista. A veces me inclino a creer que lo mejor que se puede hacer es preparar una ensalada rusa que ni Dios la entienda. (ARLT, 2000, p. 47)

No fragmento apresentado, é possível identificar como a ambiguidade, como um amálgama confuso de ideais, propostas e ações, caracteriza a percepção das personagens seja dos movimentos revolucionários, seja da proposta de mudança reacionária. É importante pontuar que a ambiguidade, como essa confusão de limites, se coloca tanto na percepção e constituição do personagem, como vimos nos fragmentos citados, como

também na forma de narrar, cujo ponto de vista se movimenta, deslocando o campo de visão dos fatos. Tais aspectos, a serem explorados a seguir, contribuem, como veremos, para a definição da ambiguidade como um elemento estruturante do romance.

A história de angústia de Erdosain chega ao seu extremo pela necessidade de pagar, à Companhia Açucareira, uma dívida gerada por frequentes roubos, com os quais o protagonista não pretendia simplesmente enriquecer. Para o personagem, os roubos eram ações que o retiravam, mesmo que momentaneamente, desta angústia constante. Nestes momentos, deixava de se sentir rejeitado e fracassado.

Tem-se, assim, a trajetória de um ressentido, na qual o narrador, inicialmente onisciente e extradiegético, passa a se fazer cada vez mais presente. Inicialmente, este narrador não aparece, dando a impressão ao leitor de estar diante de uma narrativa em terceira pessoa, com predominância do discurso direto, para depois se autodenominar "el cronista de esta historia":

Sin duda alguna su vida era extraña, porque a veces una esperanza apresurada lo lanzaba a la calle.

Entonces tomaba un ómnibus y bajaba en Palermo o en Belgrano. Recorría pensativamente las silenciosas avenidas, diciéndose:

– Me verá una doncella, una niña alta, pálida y concentrada, que por capricho maneje su Rolls-Royce. (ARLT, 2000, p. 47)

À medida que o narrador se materializa no relato como personagem, o discurso direto transforma-se em indireto. A presença do narrador evidencia-se e transforma o protagonista em objeto de sua enunciação, já que se trata de contar a história de Erdosain que lhe foi relatada anteriormente.

Neste relato "de segunda mão", o então narrador em terceira pessoa torna-se um personagem-narrador, que passa a interferir no próprio contexto narrado, seja incluindo sua percepção dos fatos, seja com questões que não sabemos se são de Erdosain ou do narrador. No trecho a seguir, um dos encontros do protagonista com Barsut, vemos essa ambiguidade no próprio ato de narrar, já que a pergunta em itálico pode ser tanto de Erdosain, questionando a atitude de Barsut em olhar constantemente o interior da casa; quanto do narrador, que também vai questionar a atitude de seu protagonista em se permitir ficar em situação tão sofrida:

Erdosain se apresuró a negarle, y trató aparentemente de interesarse en la cháchara del otro, que conversaba horas seguidas, sin ton ni son, espiando siempre el rincón sudeste del cuarto. *¿Qué es lo que se proponía con esa actitud?* Erdosain a su vez se consolaba de tales momentos desagradables pensando que el otro vivía acosado por la envidia y ciertos sufrimientos atroces que no tenían motivo de ser. (ARLT, 2000, p. 29)

Essa situação ambígua vai se ampliando com o desenrolar da narrativa. Os tempos misturam-se, as inúmeras narrativas imaginadas pelo protagonista entrelaçam-se aos

fatos narrados e o discurso majoritariamente empregado passa a ser o indireto-livre. Essas modificações provocam um efeito curioso no relato: o de uma possível fragilidade da independência dos atos e da reflexão feita pelo próprio protagonista, pois temos agora um outro personagem que nos conta os fatos:

Lo que muchas veces me confundió fue la pregunta que a mí mismo me hice: ¿de dónde sacaba ese hombre energías para soportar su espectáculo tanto tiempo? No hacía otra cosa que examinarse, que analizar lo que en él ocurría, como si la suma de detalles pudiera darle la certidumbre de que vivía. Insisto. Un muerto que tuviera el poder de conversar no hablaría más que él, para cerciorarse de que en apariencia no estaba muerto. (ARLT, 2000, p. 114)

Tem-se, então, uma personalização da voz narrativa, que traz para a trama mais um personagem, aquele que conta a trajetória angustiada de Erdosain, após tê-la ouvido do próprio protagonista. Em todo o romance não sabemos quem este personagem é. Não há nome, nem características. Apenas sabemos que relata agora as vicissitudes de um homem. Há, portanto, o deslocamento da voz narrativa, que assume uma atuação na própria trama, porém ora mantém sua onisciência, nos levando de volta a uma narração extradiegética, ora se posiciona, questionando o próprio relato, como vimos.

Esse movimento na narrativa permite um deslocamento constante do ponto de vista, já que acompanhamos tanto o olhar desse personagem que narra quanto penetramos no íntimo do protagonista, descobrindo suas intenções, seus sentimentos e, com ele, vivenciamos também uma confusão de ideias, uma ambiguidade que nos impede de abarcar com certeza tudo o que nos está sendo apresentado.

Isso nos leva a mais questões, que complementam as feitas anteriormente: sendo o romance uma apreensão dos elos que estão na vida cotidiana, mas que temos dificuldade de relacioná-los, o que essa ambiguidade nos diz? O que essa confusão de ideias constrói como sentido?

Na busca por equacionar melhor essas questões, é importante perceber que, juntamente a essa personalização que se dá na voz narrativa, outro aspecto da obra nos chama a atenção: a recorrente alusão a personagens e a momentos históricos decisivos. No encontro mencionado entre Erdosain e Ergueta, eles rememoram a vida de sua esposa Hipólita, seu envolvimento com a prostituição, o amplo conhecimento de Ergueta das escrituras bíblicas, até que chegam ao questionamento comum:

Tenés razón... el mundo está lleno de “turros”, de infelices... pero ¿cómo remediarlo? [...] ¿Quiénes van a hacer la revolución social, sino los estafadores, los desdichados, los asesinos, los fraudulentos, toda la canalla que sufre abajo sin esperanza alguna? ¿O te crees que la revolución la van a hacer los cagatingas y los tenderos? (ARLT, 2000, p. 44)

O sentimento de angústia do protagonista se conecta a um debate que penetra todas as instâncias da vida comum: a necessidade de uma mudança social profunda. Contudo,

quem poderá fazê-la? Para Ergueta, não serão os comerciantes ou os ingênuos, mas somente os agiotas, os infelizes, os assassinos, ou seja, somente aqueles que perderam toda a esperança podem, efetivamente, lutar por uma mudança profunda na sociedade.

Nesse sentido, percebemos como o movimento da História começa a penetrar na vida cotidiana das personagens. Junto às suas vivências concretas, questões que agitaram o início do século XX passam a fazer parte de um discurso comum. Sente-se a necessidade concreta de uma mudança revolucionária, mas que tipo de mudança seria essa? Quem a promoveria? Quais seriam suas bases ideológicas?

Somando-se às questões colocadas por Ergueta, como vimos, outro personagem peculiar recoloca tais questionamentos na obra: *El Astrólogo*. Erdosain acredita que *El Astrólogo* pode lhe ajudar a quitar a dívida na empresa, porém sua dúvida baseia-se, inclusive, em como definir esse amigo: “Hasta sospechaba que pudiera ser un delegado bolchevique para hacer propaganda comunista en el país, ya que aquél tenía un proyecto de sociedad revolucionaria singularísimo” (ARLT, 2000, p. 75).

Em todo o romance é possível identificar como as questões sociais e políticas do início do século XX penetram na obra e tornam-se o centro irradiador da ação dos personagens. Termos como revolução, bolchevismo, fascismo, industrialismo, proletários se somam e se complementam de uma forma confusa e ambígua, amalgamados no ambiente criado pelo romance. Nomes como os de Lenin e Mussolini são citados com frequência como exemplos similares de uma mesma ação revolucionária, baseada na humilhação e na violência, enquanto princípios fundamentais dessa nova sociedade:

- Pues se la voy a regalar para que leyéndolas aprenda que la vida humana vale menos que la de un perro, si para imprimir un nuevo rumbo a la sociedad, hay que destruir esa vida. ¿Sabe usted cuántos asesinatos cuenta el triunfo de un Lenin o de un Mussolini? A la gente no le interesa eso. ¿Por qué no lo interesa? Porque Lenin y Mussolini triunfaron. Eso es lo esencial, lo que justifica toda causa injusta o justa. (ARLT, 2000, p. 191)

Tem-se, portanto, uma relação confusa entre o justo e o injusto, entre o revolucionário e o reacionário. Tais acepções se misturam de uma forma ambígua, com categorias esvaziadas de seus sentidos e tendendo ao absurdo.

Assim, a ambiguidade, enquanto força estruturante, constitui o romance tanto em sua forma, como na construção do foco narrativo que transita constantemente entre narrador em terceira e primeira pessoa, tornando-o intensivamente móvel, descolando-se constantemente de um relato para uma confissão, como vimos anteriormente.

Centrando-se em Erdosain, a narrativa caminha sem um alicerce seguro. Essa ambiguidade torna-se também parte do tema. Tão incertos quanto os motivos que levam o protagonista à sua constante tristeza e angústia, os atos e suas consequências se tornam no romance também ambíguos, como veremos no tópico a seguir.

“La mentira metafísica”: a ambiguidade na ação dos personagens

Após conseguir quitar a dívida com a empresa, com o dinheiro emprestado de Haffner, “el rufián melancólico”, a possibilidade de implantação dessa singular sociedade revolucionária passa a ocupar os pensamentos de Erdosain. Sociedade esta cuja direção será dada por um tipo de fraternidade secreta, cuja base econômica será a exploração do trabalho de mulheres em prostíbulos e a exploração de ouro (estranhamente dissolvido na água de um rio).

Este novo modelo de sociedade, nos termos do seu idealizador, El Astrólogo, será baseado em um misticismo ao mesmo tempo religioso e “industrial” (ARLT, 2000, p. 74), que conduzirá todos a uma “mentira metafísica” que, além de produzir na humanidade a felicidade comum, será responsável por “crearse la fuerza, revolucionar las consciencias, exaltar la barbarie” (ARLT, 2000, p. 21).

Como vimos, a base espiritual que engendra a personalidade e as ações de Erdosain é um desespero angustiado fruto de seu ressentimento. Tal sentimento fundamenta seu apoio e adesão à revolução defendida por El Astrólogo, já que esta lhe promete uma inversão em sua realidade, pois possibilitaria conquistar aquilo que o protagonista mais deseja: ser um inventor.

Contudo, como o protagonista perceberá muito depois, tais promessas são parte dessa grande mentira utilizada por El Astrólogo. O que seria então essa “mentira metafísica”? Nas palavras do próprio personagem:

La felicidad de la humanidad sólo puede apoyarse en la mentira metafísica... Privándole de esa mentira recae en las ilusiones de carácter económico..., y entonces me acordé que los únicos que podían devolverle a la humanidad el paraíso perdido eran los dioses de carne y hueso: Rockefeller, Morgan, Ford... y concebí un proyecto que puede parecer fantástico a una mente mediocre... Vi que el callejón sin salida de la realidad social tenía una única salida... y era volver para atrás. (ARLT, 2000, p. 206)

Essa mentira metafísica, então, será a força misteriosa que possibilitará essa nova organização social. Questionado se seria realmente possível implantar tal sociedade, El Astrólogo responde:

Creo que no se me puede pedir más sinceridad en este momento. Vea que por ahora lo que pretendo hacer es un bloque donde se consoliden todas las posibles esperanzas humanas. Mi plan es dirigirnos con preferencia a los jóvenes bolcheviques, estudiantes y proletarios inteligentes (...) Cuando yo hablo de una sociedad secreta, no me refiero al tipo clásico de sociedad, sino a una supermoderna, donde cada miembro y adepto tenga intereses, y recoja ganancias, porque sólo así es posible vincularlos más y más a los fines que sólo conocerán unos pocos (ARLT, 2000, p. 57)

Nesta resposta, concretiza-se a base na qual essa mentira metafísica se apoiará: a esperança humana, construída por meio do interesse e da ganância. Tais termos –

esperança, interesse, ganância – realmente fundamentam a constituição do homem enquanto ser humano. No entanto, na narrativa, tais conceitos aparecem também como ambíguos. O interesse e a ganância estão sempre a serviço de suprir necessidades individuais e solitárias. É excluída da base dessa nova sociedade qualquer ação que possa, de alguma forma, reunir ou promover uma vida coletiva. A esperança é sempre a crença no domínio sobre o outro. Será o homem solitário, que, junto a outros homens também solitários, constituirá na vida social a satisfação de seus planos e interesses.

Verifica-se como se constrói no romance uma concepção de vida humana que conduz ao extremo do individualismo, que impede qualquer tipo de real conexão entre as pessoas. O sexo, por exemplo, que poderia promover essa conexão, é apresentado como algo impróprio, que distancia o homem de sua real natureza. Erdosain, em seus sonhos, é conquistado por uma jovem rica, na qual jamais toca, a fim de manter a pureza do amor. Os prostíbulo são o cenário mais frequente da narrativa. É lá onde a degradação do corpo feminino e dos homens que lá buscam suprir seu desejo egoísta se concretizam. Não é coincidência que será o prostíbulo uma das grandes fontes de renda dessa nova sociedade.

Essa impossibilidade de conexão chega ao extremo quando, já mais no fim da narrativa, momento em que a possibilidade de conseguir dinheiro para implantar a primeira célula da sociedade parece estar mais próxima, o Astrólogo passa a indicar a necessidade de extermínio de boa parte da população, afinal somente alguns homens podem ser a base dessa sociedade. Erdosain sente-se triunfante ao conseguir o dinheiro de Barsut e, livre momentaneamente de sua angústia, passa a imaginar-se como um "emperador", o criador do "rayo de la muerte", pois assim os "héros de todas las épocas sobrevivían en él". Isso se realizava porque:

El rayo volaba las ciudades, esterilizaba campos, convertía en ceniza las razas y los bosques. Se perdería para siempre el recuerdo de toda ciencia, de todo arte y belleza. Una aristocracia de cínicos, bandoleros sobresaturados de civilización y escepticismo, se adueñaba del poder, con él a la cabeza. (ARLT, 2000, p. 113)

Somente esses homens, fundados em seu egoísmo extremo, poderão sobreviver e formar a nova sociedade. Os outros deverão ser eliminados. Somente eles estarão aptos para aceitar e conhecer a base da sociedade, a mentira metafísica. Como vimos, se trata de uma farsa que, impossível de realizar-se, moverá a vontade humana, pois alimentará o interesse e a ganância.

Verifica-se como esse projeto de sociedade, encenado no romance, parte de necessidades e problemas reais. No entanto, este projeto se constrói por meio do avesso. Se a consciência individual vem com a burguesia como possibilidade de superar os entraves da Idade Média, no acirramento dessa pretensão individual subjaz um projeto de vida social que abre mão de qualquer tipo de civilidade, de qualquer tipo de interação que permita uma real conexão entre os indivíduos, por meio da solidariedade ou do respeito. Ou seja, encena-se o momento em que “a decadência ideológica surge quando as

tendências da dinâmica objetiva da vida cessam de ser reconhecidas, ou são inclusive mais ou menos ignoradas, ao passo que se introduz em seu lugar desejos subjetivos, vistos como força motriz da realidade” (LUKÁCS, 1968a, p. 99), concretizando-se a orientação subjetivista/individualista e conservadora.

Neste contexto, a ambiguidade vai tomando forma aos poucos. Trata-se de uma forma fascista, já que a concretização do projeto dessa nova sociedade depende do fortalecimento de uma humanidade individualista, subjetivista e a-histórica, retirando-se tudo o que fez parte do desenvolvimento humano, tudo aquilo que o tornou ser racional e permitiu sua separação e domínio do mundo natural, seus reflexos objetivos, nos termos de Lukács (LUKÁCS, 1979), que fundamentaram a ciência e a arte. Somente a religião, neste mundo narrado, terá espaço, mas não como possibilidade de compreensão da vida social. Ao inverso, servirá como sustentação dessa mentira metafísica.

Para comprovar a firmeza das bases dessa nova sociedade, El Astrólogo encena na própria sociedade secreta momentos em que conduzirá uma farsa, conseguindo assim a atenção e o apoio de seus companheiros. A primeira é simular, com um amigo vestido de general, a necessidade de implantação de uma ditadura militar como base para realização da nova sociedade. Após intenso debate entre os participantes, que se recusavam a se submeter aos militares, El Astrólogo revela que aquilo não passava de um “exercício”, demonstrando como conseguirá, por meio de uma mentira, fundamentar a vida social na Argentina.

Essa mentira afastará cada vez mais os indivíduos da concretude de suas vidas cotidianas, possibilitando o necessário “volver para atrás” (ARLT, 2000, p. 206), ou seja, nessa nova sociedade se realizará a concretização de um tipo de irracionalismo baseado na impossibilidade da comunicação entre os seres humanos e de compreensão da realidade em si. Ainda nas palavras de El Astrólogo:

Esa sociedad se compondrá de dos castas, en las que habrá un intervalo... mejor dicho, una diferencia intelectual de treinta siglos. La mayoría vivirá mantenida escrupulosamente en la más absoluta ignorancia, circundada de milagros apócrifos, y por lo tanto mucho más interesantes que los milagros históricos, y la minoría será la depositaria absoluta de la ciencia e del poder. De esa forma queda garantizada la felicidad de la mayoría, pues el hombre de esta casta tendrá relación con el mundo divino, en el cual hoy no cree. La minoría administrará los placeres y los milagros para el rebaño, y la edad de oro, edad en la que los ángeles merodeaban por los caminos del crepúsculo y los dioses se dejaron ver en los claros de luna, será un hecho. (ARLT, 2000, p. 208)

Ignorância e milagres tornam-se os alicerces que, conduzindo a maioria dos homens e mulheres, possibilitarão essa sociedade, que, como temos visto, materializa a ambiguidade em ações irracionalistas e fascistas.

Inicialmente, Erdosain questiona tais propostas. O protagonista chega a afirmar que “[...] eso es monstruoso en sí. Eso no puede ser” (ARLT, 2000, p. 208), mas ao final é

contagiado pelo entusiasmo e passa a desejar essa renovação da humanidade baseada na exploração da usura, das mulheres, das crianças, dos operários, dos campos e dos loucos, já que, nas palavras de El Astrólogo, "seremos bolcheviques, católicos, fascistas, ateos, militaristas, en diversos grados de iniciación" (ARLT, 2000, p. 217). Quanto à exequibilidade do plano, El Astrólogo ratifica: "Con la ayuda de algún periódico, créame, haremos milagros" (ARLT, 2000, p. 215).

Erdosain crê no projeto. Vê nesta nova sociedade em construção a possibilidade de, além de torna-se inventor, se vingar daquele que o denunciou: Barsut. Juntamente a El Astrólogo, o sequestram e planejam seu assassinato. O responsável por essa morte seria Erdosain, mas o crime é supostamente realizado por um outro homem, ajudante de El Astrólogo. No entanto, não é a mentira o que sustentará a nova sociedade? Barsut não havia sido assassinado e Erdosain não será inventor. O que une os participantes da sociedade secreta é a mesma mentira metafísica que será a base da nova sociedade, uma sociedade gerida por seus sete loucos.

Uma proposta de síntese

É assustador como a ambiguidade, enquanto elemento estruturante do romance, nos faz ver na narrativa um amálgama de loucura que, em sua aparência, parece impossível de se concretizar, constituindo-se apenas nesse mundo ficcional criado; porém, ao mesmo tempo, tais formas irracionalistas parecem tão vivas e atuantes em nossa realidade factual. É como se esses loucos deixassem a ficção para tomarem corpo em nossa sociedade, cuja mentira metafísica impede a muitos de ver o que está em frente a seus olhos, o que está óbvio.

O que inicialmente era apenas uma confusão de ideias passa a tomar forma. Uma forma que não apenas dá ânimo ao angustiado Erdosain, mas que se alimenta de ações tão violentas que parecem destruir qualquer possibilidade de reação verdadeiramente humana. Em *Los siete locos*, todo sentimento humano tem lugar apenas na satisfação individual. A própria ideia de coletividade é invertida. Os elos que permitem a vida social são a mentira, a ganância, o irracionalismo.

Neste mundo narrado, parece não existir uma saída. O homem, enquanto gênero, retomando indiretamente os escritos de Hobbes (1588 – 1679) e Maquiavel (1469 – 1527), é mau por natureza. Não há outro futuro para a humanidade que não seja a autodestruição ou, como está no romance, uma sociedade que assuma sua natureza violenta, a esconda atrás de promessas místicas e seja conduzida por alguns mais fortes.

Neste sentido, *Los siete locos* faz um profundo diagnóstico de nossa vida social. Publicado em 1929, captou aquela que seria a primeira crise extrema do Capitalismo. Antecipou as bases do nazismo e do fascismo europeus. Estão nele, como perspectiva (LUKÁCS, 1968b), os vários golpes e ditaduras militares vivenciados na América Latina. Ao

relermos este romance, sentimos sua atualidade, vemos nele o acirramento das crises do capital e toda essa onda reacionária que ganha força novamente em todo o continente.

Contudo, não estamos diante de apenas um amálgama de sintomas. Quando nos aprofundamos na relação entre a forma literária e seu conteúdo social, e percebemos como a ambiguidade toma forma, ou seja, quando é possível nos defrontamos com os elos que sustentam nossa vida cotidiana e nos fazem ordenar esse todo confuso, saímos do nível dos personagens, pressionados nesse mundo ambíguo, para caminharmos para um mundo mais humano.

Quando percebemos que o ambíguo, o absurdo e até mesmo o risível no romance *Los siete locos* está na vida, com toda sua violência e destruição, lembramos que a natureza humana não é nem boa nem má, é histórica, e são somente nossas ações, coletivas, que podem romper com esse determinismo e construir, para e por toda a humanidade, um outro mundo possível. Por isso estamos diante de um importante romance, afinal:

No se trata nunca de regreso en el arte; cuando hablamos de una refiguración desfetichizadora de la realidad aludimos al carácter histórico, varias veces subrayado, de todo arte en esta nueva conexión. No pensamos pues en una abstracta contraposición de sentimiento y pensamiento, por ejemplo, sino de la refiguración de la realidad “natural” en cada caso, siempre determinada concretamente, histórico-socialmente, referida al hombre concreto de tal lugar, de tal tiempo, de tal fase evolutiva, imagen que, precisamente por su “naturalidad”, aporta orgánicamente la disolución de las concretas fetichizaciones. (LUKÁCS, 1966, p. 467)

Neste sentido, acredito que *Los siete locos* tem muito ainda a nos dizer da ambiguidade própria desses momentos em crise, como o que vivemos atualmente no Brasil e em toda a América Latina. Esta obra traz, portanto, um debate profundo que toca nos pilares do irracionalismo e do fascismo, e por isso merece nossa atenção.

Rer *Los siete locos* é acionar uma memória desses tempos, nos quais o irracionalismo, a ambiguidade, a loucura e a violência consistiram em suas principais características. No momento em que o nosso presente lê este passado por meio da literatura, este passado nos lança seu olhar admoestador para que possamos construir um agir no presente que possa nos conduzir a um outro futuro.

Referências

ARLT, Roberto. *Los siete locos – Los lanzallamas*: edición crítica. 1. ed. Colección Archivos 44. Nanterre Cedex: 2000.

LARRA, Raúl. *Roberto Arlt, el torturado: una apasionada biografía*. 6 ed. Buenos Aires: Editorial Leviatán, 1992.

LUKÁCS, G. *Ontologia do ser social: os princípios ontológicos fundamentais de Marx*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Livraria Ciências Humanas, 1979.

_____. *Marxismo e teoria da literatura*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968a.

_____. O problema da perspectiva. In: *Marxismo e teoria da literatura*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968b.

_____. *Estética*. Traducción de Manuel Sacristán. Barcelona; México: Ediciones Grijalbo S.A., 1966.

Seção
Livre

Ninguém escreve ao coronel:
o realismo histórico de Gabriel García Márquez

No one writes to the colonel:
the historical realism of Gabriel García Márquez

André Luis de Oliveira

Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Literatura, da Universidade de Brasília (UnB), com estágio sanduíche na Universidad de los Andes (Colômbia). Mestre em Literatura e Práticas Sociais, na Linha de Pesquisa Literatura e outras Artes do Programa de Pós-Graduação em Literatura, da Universidade de Brasília (UnB).

andaires1607@gmail.com

Edvaldo Aparecido Bergamo

Realizou Pós-Doutorado (CAPES) na Universidade de Lisboa (FLUL/CeSA). Doutor em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, Brasil. É professor de Literatura Portuguesa e de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília (UnB).

edvaldobergamo@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3035-8567>

<https://orcid.org/0000-0002-7390-7653>

Recebido em: 14/01/2020

Aceito para publicação em: 26/02/2020

Resumo

Ninguém escreve ao coronel (1958) procura conjugar, no curto espaço de suas noventa e poucas páginas, eventos da história recente da Colômbia, a dimensão humana de um idoso que já esteve no topo de uma hierarquia, e agora não representa nada, com a escassez material de uma família cujo saldo com a vida é um filho morto. Dessa forma, e utilizando as considerações de György Lukács sobre o romance histórico, procuramos defender o isolamento e a privação, que são tema e forma dessa narrativa garciamarquiana, como a figuração da totalidade de um período histórico específico que vai tragar as personagens, consumir suas forças e se alimentar da sua aparente inação.

Palavras chave: Gabriel García Márquez. Lukács. *Ninguém escreve ao coronel*. Romance histórico.

Abstract

No one writes to the Colonel (*1958*) seeks to combine, in its ninety-few pages, events of Colombia's recent history, the human dimension of an old man who was once at the top of a hierarchy, and now represents nothing, with the material scarcity of a family whose life balance is a dead child. Thus, and using György Lukács' impressions of the historical novel, we seek to defend the isolation and privation, which are the theme and the form of this Garciamarquean narrative, as the representation of the totality of a specific historical period that will engulf the characters, consume their forces and feed on their apparent inaction.

Keywords: Gabriel García Márquez. Lukács. No one writes to the colonel. *Historical novel*.

Considerações iniciais

Em *Ninguém escreve ao coronel* (1958), segundo romance de sua carreira, Gabriel García Márquez coloca em cena um ancião e sua esposa. Ele, coronel militar, ex-combatente dos violentos conflitos que tomaram o território colombiano décadas atrás, aguarda o cumprimento de uma promessa de aposentadoria do governo. Ela, dona de casa caribenha, enferma e sem renda, exige do marido uma atitude prática com relação à crítica situação econômica do casal. Ambos sofrem a morte recente de Agustín, seu único filho, crivado de balas por um soldado após distribuir panfletos subversivos em uma rinha de galo. O galo, personagem à parte e sobrevivente da tragédia, é elemento crucial neste romance curto porque gera o conflito principal entre o casal: a esposa quer vendê-lo, como uma possibilidade paliativa de recuperação financeira, entretanto, para o marido e para os jovens amigos de Agustín, o galo representa uma homenagem ao morto e uma resistência ante o momento histórico que o país atravessa.

A fim de tecer considerações acerca da inserção dessa obra realista no rol dos chamados romances históricos, faremos uma análise da linguagem empregada pelo narrador, seguida de uma leitura mais detida nos conteúdos tematizados e de um relato histórico que permitirá compreender as determinações ativas do cotidiano do Coronel, e de todo o povoado, vítima de privações materiais e repressões políticas. Para tanto nos apoiaremos, principalmente, nas considerações de György Lukács e Perry Anderson, a respeito da forma clássica do romance histórico e da experiência periférica do gênero na América Latina, e em Ángel Rama e Luis Ernesto Alarcón como fortuna crítica sobre a obra em tela de Gabriel García Márquez.

“A vida é dura, camarada”¹

A linguagem de *Ninguém escreve ao coronel* é extremamente econômica. Frases breves, pouco ou nada descritivas, dão conta do ritmo rápido e ao mesmo tempo melancólico da história. O próprio romance não é extenso – a edição consultada não ultrapassa noventa e cinco páginas. É um narrador heterodiegético extremamente sucinto quem preenche a sequência dos fatos e espaços com uma linguagem sóbria e objetiva, abrindo-se muito pouco para comentários de qualquer ordem e limitando-se apenas a observar os passos do protagonista. Os rompantes emocionais se darão vez ou outra apenas nas discussões que as personagens engendram e que, por sua vez, serão construídas em diálogos fortes, igualmente breves. Mais adiante, veremos exemplos, por enquanto reproduzimos inteiramente o primeiro parágrafo do romance por considerarmos que contém em poucas linhas o fundo e a forma que resumem o estilo da narrativa: “O coronel destampou a lata do café e notou que apenas restava uma colherinha de pó. Tirou

1 (MÁRQUEZ, 1976, p. 49);

a panela do fogão, jogou no chão de barro batido a metade da água e raspou de faca todo o interior da vasilha, até botar na panela o que restava, uma mistura de raspas com ferrugem” (MÁRQUEZ, 1976, p. 7). Já na introdução nos deparamos com uma ambientação precisa: o Coronel vive em grave crise financeira, sua casa é pobre (chão de barro batido) e falta-lhe o básico (pó de café para a primeira refeição do dia). Não tendo o suficiente para servir a si mesmo e à esposa, ele precisa optar pelo próprio jejum a fim de que a mulher não deixe de ingerir algo pela manhã, ainda que não seja comida propriamente dita e, menos que isso, uma mistura de café com ferrugem. Já é possível, desde o início, perceber que a linguagem do romance, concisa, econômica, breve e desprovida de excessos, como dissemos, se relaciona com a escassez em que vivem o Coronel e sua esposa.

Ángel Rama considera que o início deste romance narra uma ação insignificante que é exposta e trabalhada como se fosse essencial. Daí em diante, o leitor passará a valorizar igualmente todos os elementos da obra, e “é este o descobrimento capital de García Márquez em matéria de escrita realista”² (RAMA, 1991, p. 87). Para o crítico uruguaio, o segundo elemento, que se relaciona profundamente com o primeiro, para chegar a esse tratamento realista do conteúdo, serão os traços de tipicidade dados aos personagens, ao povoado e às situações vividas na obra.

O retrato do Coronel se completa no parágrafo seguinte: “Havia cinquenta e seis anos – desde que acabara a última guerra civil – que ele não fazia outra coisa senão esperar” (MÁRQUEZ, 1976, p. 8). Esse homem idoso vive sem luxos nem glórias, mas já ocupou um cargo importante em um evento significativo para o país, já viveu no topo de uma hierarquia, exercendo uma posição com honras e implicações éticas e simbólicas, porém hoje, não representa nada para a carreira militar, para o governo ou para os interesses da nação que defendeu com risco de vida no campo de batalha. A escassez material, portanto, é tratada com relativa indiferença pelo narrador, mas se mostra como o resultado de todo um investimento que o personagem fez na carreira e na vida. Agora só lhe resta esperar pela aposentadoria prometida meio século atrás. Conforme Cunha (2012, p. 4), a Guerra dos Mil Dias foi um conflito travado entre os partidos Liberal e Conservador nos anos de 1899 a 1902, que teve fim com a assinatura do tratado de Neerlândia. O documento é citado expressamente no livro:

Esse mesmo argumento já era do conhecimento do Coronel. Começara a ouvi-lo no dia seguinte ao Tratado de Neerlândia, quando o Governo prometeu auxílio de viagem e indenização a duzentos oficiais revolucionários. Acampado ao redor da gigantesca paineira de Neerlândia, um batalhão de rebeldes – integrado em sua maioria por adolescentes fugidos da escola – esperou durante três meses. Depois cada qual voltou para casa por seus próprios recursos e ali continuou aguardando; e quase sessenta anos após o Coronel ainda esperava. (MÁRQUEZ, 1976, p. 39)

² No original: “es éste el descubrimiento capital de García Márquez en materia de escritura realista”;

Os veteranos da Guerra dos Mil Dias esperaram até o fim de suas vidas pela chegada da aposentadoria prometida pelo governo ainda nas terras de Neerlândia. Como muitos eram ainda adolescentes quando a rendição foi assinada, é possível dizer que esperaram a vida inteira.

Sabendo que o romance se vale de fatos reais para compor sua narrativa, cabe aqui trazer à tona o pensamento do crítico húngaro, György Lukács, o qual defende em seus escritos, a perspectiva de que o romance histórico inglês, perfeitamente composto por Walter Scott, “conduziu o olhar do escritor ao significado concreto (isto é, histórico) do espaço e do tempo, das condições sociais etc.; foi ele que criou o meio de expressão literário, realista, para a figuração dessa especificidade espaço-temporal (isto é, histórica) dos homens e das relações” (LUKÁCS, 2011, p. 36). Lukács, portanto, considera que o romance histórico, na sua forma clássica, é realista, por excelência, por se deter no significado concreto, histórico, de um tempo e de um espaço físico, por criar uma narrativa ficcional e representativa da totalidade de homens e mulheres de um local e de um período particulares em relação entre si. Anderson (2007, p. 205) complementa esta ideia dizendo que “o romance histórico é uma épica que descreve a transformação da vida popular através de um conjunto de tipos humanos característicos, cujas vidas são remodeladas pelo vagalhão das forças sociais”. Nessa forma do romance,

Figuras históricas famosas aparecem entre os personagens, mas seu papel na fábula será oblíquo ou marginal. A narrativa será centrada em personagens de estatura mediana, de pouca distinção, cuja função é oferecer um foco individual à colisão dramática dos extremos entre os quais se situam ou, mais frequentemente, oscilam. Assim, os romances de Scott encenam uma trágica disputa entre formas declinantes e ascendentes da vida social, em uma visão do passado que respeita os perdedores mas sustenta a necessidade histórica dos vencedores. (ANDERSON, 2007, p. 206)

Ninguém escreve ao coronel também se encaixa nessa característica do romance histórico. O herói do romance garciamarqueano é um homem “mediano, mais ou menos medíocre” que “possui certa inteligência prática, porém não excepcional, certa firmeza moral e honestidade que beiram o sacrifício, mas jamais alcançam o nível de uma paixão humana arrebatadora, de uma devoção entusiasmada a uma causa grandiosa” (LUKÁCS, 2011, p. 49). A humanidade do Coronel se constrói a partir de todo o processo histórico que forjou sua ética de honra e dever: a experiência da guerra e a longa espera do cumprimento do Tratado de Neerlândia. Ele é um personagem de seu próprio tempo e espaço!

Para abrir ainda mais camadas que expressam a privação do casal, eles são idosos doentes: a esposa é asmática (falta-lhe ar) e o marido sofre de problemas intestinais, o que reforça a ideia de que a comida, quando não é pouca, também é má. A doença do Coronel também tem sua origem relacionada ao Tratado de Neerlândia. Segundo Camelo (2010, p. 79), com a assinatura da rendição “se fecha o ciclo de guerras civis na Colômbia e se abre o processo de industrialização do país. Em 1903 a famosa *United Fruit Company*,

no departamento de Magdalena, abre atividades na exploração de banana”³. O coronel estava presente quando o dito progresso chegou à região do Caribe pelas mãos dos imperialistas estrangeiros:

Lembrou-se de Macondo. O coronel esperou dez anos para que cumprissem a promessa de Neerlândia. Na modorra da sesta viu chegar o trem amarelo e empoeirado com os homens, as mulheres e os animais asfixiando-se de calor, amontoados até o teto. Era a febre da banana. Transformaram o lugar em vinte e quatro horas.

– “Vou embora” – dissera então. – “O cheiro de banana me desarranja os intestinos.” (MÁRQUEZ, 1976, p. 67)

Levando em consideração que a chegada da Companhia Bananeira culmina na matança dos operários grevistas, em 1928, em Ciénaga (CAMELO, 2010, p. 79), é factível compreender que a violência do capital estrangeiro será o motivo da doença do Coronel e de seu descompasso com o mundo, que é também a tônica do romance. Tudo se agrava quanto mais incerto for o destino do galo que pertencia ao filho. Mantê-lo parece cada vez mais difícil inclusive porque é preciso alimentá-lo.

Agustín era o único provedor da casa. A certa altura a esposa comenta que as dificuldades do casal aumentaram desde que ele morreu (MÁRQUEZ, 1976, p. 10) e, em outra ocasião, ela lamenta “Nós somos órfãos de nosso filho” (MÁRQUEZ, 1976, p. 20). Essa dimensão individual da tragédia conduz a um entendimento primordial para a leitura do romance porque concentra também uma realidade coletiva. Morto por um soldado ao distribuir panfletos subversivos, Agustín figura um tempo de repressão na Colômbia como fato histórico condicionado pelo isolamento espacial do povoado e figurado na violência estatal que faz a todos de vítimas.

Os personagens de *Ninguém escreve ao coronel* estão em ação e situação em um contexto de isolamento espacial, temático desde o título, que serve de mote também para trazer à tona a questão da repressão. É dentro dessa figuração que eles vão se tornar típicos ao longo da obra. Para Ángel Rama, “A tipicidade é um esforço por homologar um conjunto de experiências muito variadas para extrair os elementos definidores e mais característicos deste processo, estabelecendo, portanto, uma sorte de denominador comum explicativo de situações e de personagens”⁴ (RAMA, 1991, p. 87). O coronel não tem mesmo quem lhe escreva. Está só, isolado, ilhado no povoado distante e esquecido, onde o correio só vem uma vez por semana e os convites de velório não podem ser aceitos por chegarem já depois que se realizaram os enterros. As notícias dos jornais também vêm com defasagem de dias e precisam passar de mão em mão a fim de que todos os

3 No original: “se cierra el ciclo de guerras civiles en Colombia y se abre el proceso de industrialización en el país. En 1903 la famosa *United Fruit Company*, en el departamento de Magdalena, abre actividades de explotación del banano”;

4 No original: “La tipicidad es un esfuerzo por homologar un conjunto de experiencias muy variadas para extraer los elementos definidores y más característicos de este proceso, estableciendo por lo tanto una suerte de común denominador explicativo de situaciones y de personajes”;

interessados se informem dos fatos mais importantes do país. Mesmo assim, é “difícil ler nas entrelinhas o que a censura permite publicar” (MÁRQUEZ, 1976, p. 22), e as grandes e otimistas novidades não estão à vista, pois “Não há esperanças de eleições” (MÁRQUEZ, 1976, p. 22). Para completar essa atmosfera de controle, o governo determina a classificação dos filmes, e diariamente o padre toca as badaladas para anunciar qual faixa etária pode frequentar o cinema: “Há quase um ano que todos os filmes são impróprios para qualquer idade” (MÁRQUEZ, 1976, p. 23). Some-se a isso o fato de que às onze da noite o clarim anuncia o toque de silêncio e temos pintado o quadro da democracia inexistente, da perda das liberdades individuais na Colômbia desse período.

Na manhã que abre o livro, o coronel está se preparando para ir ao enterro do “primeiro morto de morte natural em muitos anos” (MÁRQUEZ, 1976, p. 12). Trata-se de um músico que era amigo de Agustín. O fato comentado muito de passagem já abarca em si toda uma lógica de violência estrutural, inserida no tecido diário da comunidade, que ganha diversos matizes na obra, sem chegar a se tornar explícita. A caminho do enterro, o coronel se depara com “o alcaide na sacada do quartel em atitude discursiva. Estava de cueca e camiseta, a cara inchada por barbear. Os músicos interromperam a marcha fúnebre. Instantes depois o Coronel reconheceu a voz do padre Ángel com o alcaide” (MÁRQUEZ, 1976, p. 15). O alcaide é uma espécie de prefeito de província. Além do descuido do representante do poder que aparece em roupas de baixo e é descrito de modo decadente, reconhece-se no trecho suas relações com os militares e com a Igreja. Sua aparição interrompe a música, e é um músico que está sendo enterrado. O narrador reúne no mesmo espaço as instituições responsáveis por manter o povoado na situação em que se encontra de silenciamento, repressão e declínio. Mais que isso, a paz é aparente, no entanto, o povoado vive em estado de sítio há oito anos: uma situação excepcional que, pela extensão temporal, se converte em conjuntura normalizada e que também possui fundo histórico.

O coronel foi incluído no quadro dos oficiais que faziam jus à aposentadoria em “12 de agosto de 1949” (MÁRQUEZ, 1976, p. 44). O narrador começa falando das chuvas de outubro e termina o livro mencionando a chegada de dezembro. Além desses marcos temporais, existem menções históricas como, por exemplo, uma notícia de jornal sobre a nacionalização do Canal de Suez (MÁRQUEZ, 1976, p. 22), que data de 26 de julho de 1956, o que implica inferir que estamos no quadriênio presidencial de Gustavo Rojas Pinilla, ou no momento da chamada Violência colombiana, que vai de 1946 a 1958, período que começa com um governo conservador (Ospino, representante da elite cafeeira), o qual é seguido por um momento crítico de violência (assassinato de Gaitán), progride para um governo que, além de conservador, também era fascista (Laureano Gómez) e culmina em um golpe de Estado militar (Rojas Pinilla, a partir de 1953) (TRUJILLO, 2010, pp. 88; 106; 110). A Violência teve muitas causas, mas sem dúvida um acontecimento em especial foi

o estopim para a barbárie que se instalaria em toda a Colômbia a partir da segunda metade do século XX.

Jorge Eliecer Gaitán foi um jovem líder de esquerda apoiado pela população e assassinado em 9 de abril de 1948, por volta de uma da tarde, no centro comercial de Bogotá. Por toda a insatisfação popular com o governo de Ospina, ninguém duvidava que Gaitán seria o presidente entre 1950 e 1954 (SALDÍVAR, 1997, p. 191). Sua morte, não completamente solucionada até hoje, foi seguida por uma onda de violência na capital do país, o chamado Bogotazo, marcado pela reação imediata das massas órfãs de toda direção: os edifícios públicos e os comércios do centro foram invadidos, saqueados e incendiados, os mortos se avolumaram nas ruas, as forças policiais e as instituições públicas não conseguiram constranger a população inflamada que, durante dias, seguiu provocando o caos. A resposta também tomou diferentes lugares do país com revoltas populares que “mesclavam o sentimento de tristeza, dor, frustração, ira, vingança, ressentimento. Em povoados e cidades, os manifestantes [...] vingaram a morte de seu líder atacando edifícios, casas, escolas, meios de transporte, saqueando armazéns de todo tipo”⁵ (TRUJILLO, 2010, p. 103). Segundo Saldívar,

O Bogotazo que não deu origem à chamada Violência mas sim a fomentou profundamente (resultando em um saldo de mais de trezentos mil mortos e consolidando a violência como um dos elementos estruturais da sociedade colombiana), foi um dos dois ou três momentos mais graves de toda a história nacional⁶. (SALDÍVAR, 1997, p. 196)

De acordo com o historiador, Eric Hobsbawn, a insurreição de 1948 mostrou aos conservadores colombianos o perigo de sua posição, e em um afã de reagir o fizeram “por meio de um ataque sistemático às regiões liberais do país, combinado com a conversão deliberada do aparato estatal, em especial a polícia e o Exército, em arma de defesa dos interessados conservadores” (HOBSBAWN, 2017, p. 77). Esse regime de reação conservadora das elites de direita avançou até uma ditadura semifascista, que foi interrompida em 1953, quando

as forças militares, sob o comando de Rojas Pinilla, assumiram o governo a fim de acabar com uma situação intolerável [...]. A guerra civil terminou com uma anistia, e a vida política foi ao menos formalmente restabelecida, embora apenas como uma espécie de apêndice do regime militar.” (HOBSBAWN, 2017, p. 78)

Apesar dos avanços sociais proporcionados por grandes obras de infraestrutura, início do processo de despolarização da Polícia, instituição do serviço de televisão no país e

5 No original: “mezclaban sentimientos de tristeza, dolor, frustración, ira, venganza, resentimiento. En pueblos y ciudades, los manifestantes [...] vengaron la muerte de su líder atacando edificios, casas, escuelas, medios de transporte, saqueando almacenes de todo tipo”;

6 No original: “El Bogotazo que no dio origen a la llamada Violencia pero sí la atizó a fondo (arrojando un saldo de más de trescientos mil muertos y consolidando la violencia como uno de los elementos estructurales de la sociedad colombiana), fue uno de los dos o tres momentos más graves de toda la historia nacional”;

reconhecimento do direito ao voto das mulheres, o governo de Gustavo Rojas Pinilla foi marcado também por muitas ações antidemocráticas.

Segundo Adolfo Cruz, o “golpe de estado foi anunciado, consentido e propiciado por parte da elite civil. Não obstante, uma vez no poder, Rojas começou a afastar-se da liderança tradicional e dos partidos, e converteu seu governo em uma ditadura de caráter mais pessoal que até mesmo militar”⁷ (CRUZ, 2010, p. 33). Um dos principais alvos dessa ditadura foi a imprensa, de maneira que toda a circulação clandestina dos jornais em *Ninguém escreve ao coronel* acaba por se tornar um registro histórico do período.

O papel da imprensa no romance é fundamental, portanto, porque é por ela que temos noção do isolamento do povoado, por ela as notícias do mundo exterior chegam, da política, do governo e, sobretudo, é por ela que o Coronel recebe novidades sobre as decisões legais da pensão que ele espera receber. A imprensa é um recurso da modernidade e da informação, mas de uma informação mediada pela censura que o governo impõe. Censura da imprensa e das artes – figurada na classificação do cinema e na morte natural do músico no primeiro capítulo –, estado de sítio, toque de recolher. Todos esses elementos tornam concreta a experiência histórica de uma violência política que persegue, reprime e anula, sobretudo porque não há esperança de eleições. A imprensa, que precisa publicar jornais com páginas em branco ou grandes textos de velórios, opõe-se aos folhetins cheios de informação clandestina, considerados ideológicos e perigosos. Tendo em vista que Agustín distribuía esses panfletos na rinha de galo, é a dialética entre a comunicação e o incomunicado que levam à morte do filho do coronel. É claro que, nesse processo, não perdemos de vista a atitude do rebelde, a qual comentaremos mais adiante.

O que deve ser compreendido com relação aos fatos históricos, é que após a eleição de Mariano Ospina Pérez, em 1946, teve início a “Violência” colombiana, uma guerra civil disfarçada que passou da repressão velada à repressão declarada com o assassinato de Jorge Eliécer Gaitán em 1948. A rebelião popular de proporções nacionais em reação à morte do líder socialista foi duramente dissolvida semanas depois e as elites políticas e econômicas do país acabaram por apoiar o golpe de Rojas Pinilla para tomar o poder. O novo governo até chegou a diminuir os atos violentos, mas “a partir de meados de 1954, nota-se um novo incremento da “Violência”, que em alguma parte do país, outra vez se torna normalidade cotidiana”⁸ (MEYER-MINNEMANN, 1995, p. 266). Ángel Rama (1969, [On-line]), associa também esse entendimento concreto da realidade à obra de García Márquez:

7 No original: “... golpe de estado fue anunciado, consentido y propiciado por parte de la élite civil. No obstante, una vez en el poder, Rojas empezó a alejarse de la dirigencia tradicional y de los partidos, y convirtió a su gobierno en una dictadura de carácter más personal que incluso militar”;

8 No original: “a partir de mediados de 1954 se nota un nuevo incremento de la “Violencia”, que, en alguna parte del país, otra vez se vuelve normalidad cotidiana”;

A violência pode admitir variadas explicações causais. Mas, por outro lado, tende a canalizar-se de um só modo no plano concreto: será através das manifestações políticas. Por isso na obra de García Márquez a violência é concomitante à opressão política, ainda que uma e outra estejam interiormente tão desgastadas pela persistência: não se expressam com a força desmedida de sua primeira erupção, mas que se revestiram de um caráter – diríamos – institucional, até compor o tecido diário das vidas humanas⁹.

Todos os personagens de *Ninguém escreve ao coronel* são atores de uma violência institucionalizada pela ausência ou indiferença do Estado, algo que se prolonga já há tanto tempo que entrou para a rotina do povoado e se transformou em um hábito. Lukács (2010, pp. 118–119) também aborda essa questão ao verificar que a intensificação do hábito é um processo típico da sociedade segmentada em classes que cria um efeito conservador, de obscurecimento e socialmente paralisante, já que impede uma revolta duradoura contra a injustiça e a desumanidade.

No capitalismo, o funcionamento normal da sociedade requer que todos os homens se habituem aos postos que lhes são conferidos pela espontaneidade da divisão do trabalho; que se habituem aos deveres que espontaneamente derivam destes postos assumidos dentro da divisão social do trabalho; que se habituem ao fato de que o andamento normal do processo social geral desenvolve-se independentemente de sua vontade e de seus desejos e de que eles só podem contemplá-los como espectadores, diante de coisas já feitas, já que não está em seu poder determinar-lhes a direção. (LUKÁCS, 2010, p. 118)

O hábito provoca debilidade, impotência e inação. O estado de sítio, a censura, a repressão, a violência se transformam em hábito da mesma forma que a espera interminável da carta com a notícia da pensão que vai tirar o Coronel e sua esposa da miséria. Sua situação econômica, inclusive, é a maior violência que o Estado comete no romance e na História, pois “O coronel, um homem ancião já, que não consegue o próprio sustento, está submetido a um regime no qual lhe é negada a possibilidade de viver”¹⁰ (RAMA, 1991, p. 90). Em uma primeira leitura da obra, os personagens chegam até a parecer apáticos, em condição servil e colonizada, porém existe um sentido de humanidade muito mais profundo em suas ações do que simples conformismo com o destino cruel.

Segundo Anderson (2007), o que os romances latino-americanos, sobretudo os que datam da década de 1970,

⁹ No original: “La violencia puede admitir variadas explicaciones causales. Pero en cambio, tiende a canalizarse de un solo modo en el plano de lo concreto: será a través de las manifestaciones políticas. Por eso en la obra de García Márquez la violencia es concomitante de la opresión política, aunque una y otra están como interiormente gastadas por la persistencia: no se expresan con la fuerza desmesurada de su irrupción primera, sino que se han revestido de un carácter —diríamos— institucional, hasta componer el tejido diario de las vidas humanas”;

¹⁰ No original: “El coronel, un hombre anciano ya, que no puede valerse por sí mismo, está sometido a un régimen en el cual se le niega la posibilidad de vivir”;

traduzem, essencialmente, é a experiência da derrota — a história do que deu errado no continente, a despeito do heroísmo, lirismo e colorido: o descarte das democracias, o esmagamento das guerrilhas, a expansão das ditaduras militares, os desaparecimentos e torturas que marcaram o período. Daí a centralidade de romances sobre ditadores nesse conjunto de escritos. As formas distorcidas e fantásticas de um passado alternativo, de acordo com essa leitura, seriam originadas a partir das esperanças frustradas do presente, bem como de muitas reflexões, advertências ou consolações. (2007, p. 218)

Tomando por base essas concepções de representação da vida real e do significado concreto, histórico, dos fatos, podemos concluir, primeiro, que *Ninguém escreve ao coronel* é romance histórico por despertar uma sensibilidade para a História da Colômbia. Ao situar temporalmente os eventos da narração em um momento específico da experiência particular de seu país, o escritor ainda figura uma espécie de “espírito de época” da segunda metade do século passado. Note-se que os acontecimentos narrados não se encontram no período mais conturbado e explosivo das revoltas populares, mas sim, nos momentos imediatamente posteriores, quando as camadas mais baixas da população foram obrigadas a se reconhecerem verdadeiramente arruinadas pela sociedade de classes e pela paralisia da revolução. Conforme Lukács (2011, p. 68), o ponto de partida do romance histórico “é sempre a figuração do modo como mudanças históricas importantes afetam a vida cotidiana do povo, quais mudanças materiais e psicológicas elas provocam nos homens, que, não compreendendo suas causas, reagem de forma imediata e veemente”. Em 1953, com o início da ditadura de Rojas Pinilla, as elites estavam satisfeitas e tentaram universalizar a sensação de paz porque não sofriam com a violência expressa. Essa maquiagem político-social anestesiou a população e não houve ação contra a ditadura disfarçado de democracia. Em segundo lugar, ao nos apresentar um personagem protagonista típico, exemplo de “homem como produto de si mesmo, de sua própria atividade na história” (LUKÁCS, 2011, p. 44), o autor nos entrega uma obra realista em que a História da Colômbia, de modo particular, está figurada na experiência, também particular do Coronel, da esposa, do povoado, como um todo, mas expressa, concomitantemente, uma universalidade justamente pela humanização da personagem.

Apesar de considerar que a literatura hispânica tende a figurar a experiência do fracasso latino-americano, o próprio Anderson (2007, p. 218) comenta que, muito antes das décadas de setenta, as obras de Alejo Carpentier tinham como tema a Revolução Haitiana e os impactos da Revolução Francesa no Caribe. Esses textos fundadores do realismo fantástico no continente, tem como inspiração, os sentimentos de utopia e esperança¹¹. A partir desse entendimento, discordamos que a acepção geral de Ángel Rama sobre a obra de García Márquez não se aplica a *Ninguém escreve ao coronel*. Segundo Rama (1969, [On-line]),

¹¹ É o caso de *O reino deste mundo*, de Carpentier, publicado em 1949;

A sensação de tempo parado, de vidas fechadas em círculos rígidos de quase impossível transformação, não responde somente a sua temática preferida – os pequenos povoados colombianos abandonados pela história, sepultados em uma trituração eterna que os torna imagens do inferno – mas também aos recursos literários, ao sistema formal que forjou para expressar o mundo.¹²

A representação do espaço interiorano e longínquo, associada à linguagem breve, em *Ninguém escreve ao coronel*, serve para criar uma atmosfera de escassez, esquecimento e abandono. É certo que a carta que o personagem espera há quinze inapeláveis anos é a confirmação do desamparo, no entanto, as esperas do coronel, “a expectativa da pensão, o resultado da rinha de galos, ou ainda, em um horizonte distante, a revolução futura”¹³ (FLO, 1995, p. 247), são também a sua forma de resistir.

Como personagem mediano, o coronel não parece tão revolucionário quanto o filho Agustín, não imprime verdadeiramente em seus atos a intenção de resistência transformadora e significativa para a história, chegando a expressar um senso de obsoleto idealismo otimista, quase romântico. Porém, para Lukács (2011, p. 49), é justamente a figuração de personagens assim, apenas corretos nunca heroicos, o que afasta o romance histórico do romantismo, ao qual ele é frequentemente associado. Em Walter Scott, “esses heróis são insuperáveis no modo realista como expressam os traços tanto honrados e cativantes da ‘classe média’ inglesa quanto os limitados” (LUKÁCS, 2011, p. 51). O mesmo pode ser dito de García Márquez, no caso de *Ninguém escreve ao coronel*. Apesar de um comportamento de certo modo idealizado do coronel, não se pode dizer que o saldo deste romance seja romântico ou puramente lírico. Pelo contrário, é a perseverança do Coronel que o permite ser reconhecido como “o solo neutro sobre o qual forças opostas possam estabelecer uma relação humana entre si” (LUKÁCS, 2011, p. 53).

Todas as personagens servirão, por oposição, para caracterizar a fisionomia moral do Coronel. Dom Sabas é o caudilho da região, um rico e influente fazendeiro que não se humilha jamais e mantém seu poder através de um pacto com o alcaide e trata o coronel por “compadre”. Nas cenas em que aparece, ele está cercado de abundância, alguma sofisticação, até onde é possível no povoado onde o progresso parece não ter chegado completamente, e ironia – o caudilho se dá ao luxo de reclamar que precisa andar por todo canto levando consigo o adoçante para o café. Interessante que os idosos estão todos enfermos, mas a diabetes de Dom Sabas é doença de rico, de alimentação farta e desregrada, enquanto a asma da esposa e a diarreia do coronel são doenças de pobre, de falta de oxigenação ou de nutrientes. A vivência militar relaciona o protagonista com o

12 No original: “La sensación de tiempo detenido, de vidas encerradas en círculos rígidos de casi imposible transformación, no responde solamente a su temática preferida —los pueblecitos colombianos abandonados por la historia, sepultados en una trituração eterna que los torna imágenes del infierno— sino conjuntamente a los recursos literarios, al sistema formal que ha forjado para expresar ese mundo.”

13 No original: “la expectativa de la pensión, el resultado de la rinha de galos, o aún, en un horizonte lejano, la revolución futura”;

prefeito/ tenente e com o soldado que matou seu filho, distinguindo-se destes dois por sua lealdade às causas nobres, probidade e integridade moral. Os demais já foram corrompidos pelos papéis sociais de autoridade que exercem no povoado. Os militares servem para aprofundar a dimensão humana do coronel: ele assume a postura de um herói, fazendo o que deve ser feito, é ético, justo, quase cego no cumprimento às leis graças a um sentimento verdadeiramente nacional. Segundo Lukács (2011), no romance,

a forma de figuração da crise histórica nunca permanece abstrata, a fratura da nação em partidos beligerantes sempre se mostra nas mais íntimas relações humanas. Pais e filhos, amados e amadas, velhos amigos etc. são confrontados como inimigos, ou a necessidade dessa confrontação introduz o conflito em sua vida pessoal. Mas esse destino se abate sobre grupos de homens correlatos, ligados uns aos outros, e nunca é uma catástrofe única, mas uma cadeia de catástrofes, em que a solução de uma traz consigo um novo conflito. De modo que a compreensão profunda do momento histórico na vida humana força uma concentração dramática da composição épica. (2011, p. 59)

De fato, as principais relações de *Ninguém escreve ao coronel* se dão entre o casal e os amigos mais próximos do filho, ou se preferirmos, entre os gêneros (homem x mulher) e as gerações (idosos x jovens).

A esposa representa o senso prático e racional que faz frente ao, aparentemente, inseguro e sentimental coronel. Enquanto ela é a dona de casa responsável pela economia doméstica, fixada no plano material, concreto, ele se entrega a grandes expectativas: sobre a pensão e sobre a vitória do galo na rinha. A esposa é aferrada ao presente, o marido é confiante em um futuro melhor. A certa altura, em uma das tantas discussões em que ela defende vender o galo ante a insistência dele em mantê-lo, a esposa apela “Estou cansada – balbuciou – Os homens não veem os problemas da casa. Várias vezes botei pedra para ferver a fim de que os vizinhos não soubessem que levamos dias e dias sem pôr panela no fogo” (MÁRQUEZ, 1976, p. 65). Ainda que a desculpa para o coronel não vender o galo seja a possibilidade de ganhar dinheiro com as apostas na rinha, ele realmente não parece completamente convencido do êxito do animal. A questão do galo parece responder a outras prioridades.

Apesar da pobreza, a crença do coronel é enorme na justiça, dos homens e de Deus. A vitória do galo seria uma espécie de recompensa mística por sua inabalável dedicação às lutas da vida. Essa é uma atitude que parece romântica em um primeiro momento, mas, na verdade, é realista porque expressa os traços honrados e cativantes de um personagem mediano, típico, e limitado por seu horizonte histórico. Como vimos, Lukács (2011, p. 51) considera a escolha de uma figura como essa central para o romance histórico scottiano – e nós ampliamos tais considerações à análise de *Ninguém escreve ao coronel* pelas mesmas razões: é nessas figuras que a exposição da totalidade histórica de um período crítico alcança um grau de acabamento dificilmente superável, pois esse tipo de herói põe em cena o conflito entre duas forças opostas sem manifestações partidárias apaixonadas

e tendenciosas. Em determinados momentos do romance, essa postura do coronel parece grave falta de resolução e, de fato, a firmeza na decisão é mais característica da esposa, seu contraponto perfeito, mas a paciência resignada de nunca vender o galo significa algo mais.

Em outra discussão do casal, a esposa aponta para a porta e exclama: “Parece que estou vendo quando ele saiu com o galo debaixo do braço. E eu ainda lhe adverti, pedi para ele não ir buscar azar na rinha; Agustín riu e falou: ‘Calma, que hoje à tarde nós vamos ficar podres de ricos’” (MÁRQUEZ, 1976, p. 48). A memória dolorosa da mãe, órfã do único filho, põe em evidência que a morte violenta do jovem abortou seus planos futuros. Assim como seu pai, Agustín tinha fé na vida, e a maior homenagem que o Coronel pode render a ele é realizar seu último desejo: ficar rico com o galo da sorte. Enquanto a esposa prefere não nutrir esperanças das quais possa ser violentamente privada, o marido, que já foi um homem de luta pela liberdade do país, escolhe seguir acreditando que a marcha da história trará algo de bom no futuro. Nesse sentido, o aparente materialismo da mulher, na verdade, é grave pessimismo, enquanto o aparente romantismo do Coronel é a figuração de uma resistência humanizadora.

Como dissemos, *Ninguém escreve ao coronel* tematiza o período da Violência. Não é um registro aberto de assassinatos e torturas, mas uma busca por esmiuçar as origens e as consequências de um governo conservador e ditatorial para os sobreviventes da repressão furiosa de momentos anteriores. As consequências podem ser o interesse econômico absorvente de Dom Sabas e dos que mandam no povoado, assim como o afã de vencer daqueles que ocupam as partes baixas da pirâmide social. Não desistir do galo é honrar a memória do filho morto, consagrar a memória dele a partir dos próprios sacrifício e perseverança. Mais que isso: se Agustín morreu distribuindo panfletos clandestinos na rinha, o animal representa ainda essa resistência coletiva ante o autoritarismo violento dos agentes do governo. Por essa implicação simbólica, os amigos do rapaz farão o que for possível para impedir a venda do galo até janeiro, inclusive se encarregam de alimentá-lo, e não aceitam que o Coronel entregue o animal aos cuidados deles, porque só se o mantiver por mais três meses é que poderá entrar com ele na rinha em direção à vitória certa:

– De qualquer modo eu não quero mais ele – enfatizou.

Germán penetrou-lhe nas pupilas.

– Veja se desconfia, Coronel – insistiu. – O mais importante é que o galo de Agustín entre na arena pelas suas mãos.

O Coronel pensou no assunto.

– Eu sei – disse. – Por isso sustentei-o até agora (MÁRQUEZ, 1976, pp. 53–54)

Nesse diálogo fica claro que o galo é símbolo da resistência ante a repressão e, por esse reconhecimento simbólico, o interesse dos jovens no animal, é político e, claro, histórico. Concordamos com Alarcón em que, a orfandade do casal começou muito antes da morte

do filho: “Quando perderam a guerra [dos Mil Dias], perdendo a república, entregando a paz externa e interna, cancelando a esperança”¹⁴ (ALARCÓN, 1997, p. 51). A assinatura do Tratado de Neerlândia não passou de um acordo conciliatório que não trouxe a paz e só significou a miséria dos pobres. “O importante – se desconfiamos com o coronel – está construído sobre o sutil fio das gerações: quem lutou na última guerra, deverá estar preparado, perfilhando as factibilidades da próxima: impossível que outra vez voltemos a perder”¹⁵ (ALARCÓN, 1997, p. 51). Homens e mulheres envelhecem, o amor envelhece¹⁶, só a luta é que se mantém jovem e sempre necessária.

Essa parece ser a missão histórica desse personagem mediano na crise que se lhe apresenta (LUKÁCS, 2011, p. 55). Para render outras homenagens ao filho, o coronel ainda recebe e guarda panfletos que os amigos de Agustín entregam a ele. Essa atitude, tímida, mas ainda assim rebelde dentro do contexto, aproxima pai e filho em um mesmo projeto revolucionário e concentra a dimensão histórica dos dois indivíduos. A crise histórica colombiana que se mostra nas mais íntimas relações desse romance de García Márquez, em 1956, não se configura nos movimentos explosivos de 1948, mas em certa apatia que se abateu sobre o povo após as repressões àqueles rompantes populares. Como afirma Eric Hobsbawn:

É óbvio que a Colômbia, assim como a maioria dos países latino-americanos, com a possível exceção de Argentina e do Uruguai, contém a matéria-prima para uma revolução social, tanto do campesinato como da população urbana pobre. Como em outros países da América Latina, o problema não é descobrir material inflamável, mas explicar por que ainda não explodiu em chamas, ou – como no caso da Colômbia – por que, depois de ter se inflamado espontaneamente, voltou a ser uma massa fumegante, mostrando apenas um bruxuleio ocasional. (HOBSBAWN, 2017, p. 76)

Em *Ninguém escreve ao coronel*, o evento histórico não impele o personagem central a agir de modo veemente. Mesmo escapando da forma clássica do romance histórico, conforme György Lukács, permanece histórico e realista, como Perry Anderson entende alguns romances latino-americanos pós-modernos, justamente porque figura eventos reais e suas repercussões. O destino individual do Coronel idoso é exemplo da humanidade e da resistência que se estende e se assemelha ao ímpeto dos jovens, ainda que todo o movimento da revolução em marcha seja inexpressivo. A determinação do grupo se nota mais presente na leitura e distribuição dos jornais, pois, a um tempo, os indivíduos do povoado, velhos e jovens, temem as notícias que vêm de fora, mas encontram mútua

¹⁴ No original: “Cuando perdieron la guerra, perdiendo la república, entregando la paz externa e interna, cancelando la esperanza”;

¹⁵ No original: “Lo importante – si nos damos cuenta con el viejo – está construido sobre el sutil hilo de las generaciones: quien peleó en la última guerra, deberá estar preparando, prohijando las factibilidades de la postrera: imposible que otra vez volvamos a perder”;

¹⁶ Em uma das discussões com a esposa, “O Coronel comprovou que quarenta anos de vida em comum, de fome em comum, de sofrimentos comuns, não lhe bastaram para conhecer sua mulher. Sentiu que também no amor alguma coisa tinha envelhecido” (MÁRQUEZ, 1976, p. 65);

cumplicidade lendo e compartilhando as folhas de modo sorrateiro. Em um diálogo do casal, essa sensação de comunidade parece clara para o Coronel:

- Você também tinha direito a um cargo quando lhe botavam para moer ossos nas eleições - disse a mulher. - Também tinha direito à pensão de veterano, depois de arriscar a pele na guerra civil. Agora, todos estão com a vida assegurada e você, morrendo de fome, completamente só.
- Não estou só (MÁRQUEZ, 1976, p. 93)

Assim, a dialética entre o particular e o universal no romance é um movimento constante e poético, da mesma forma que a indecisão do Coronel em vender o galo a Dom Sabas.

Primeiro, o caudilho da região comenta que o animal devia valer novecentos pesos, em seguida, oferece quatrocentos e, por fim, entrega sessenta pesos ao Coronel, após “meter dinheiro em todos os bolsos” (MÁRQUEZ, 1976, p. 77). Uma atitude que pode condensar as propostas de leitura de Franco Moretti¹⁷ de “Dois episódios sobre como remunerar o desempenho de alguém com o menor valor possível” (MORETTI, 2014, p. 152). O gesto de Dom Sabas, o qual começa a cena de cueca - decadente como o alcaide -, deitado na cama, sendo medicado com insulina, significa, ao mesmo tempo “uma avaliação objetiva do valor de mercado” e uma “sujeição da realidade burguesa à arbitrariedade pessoal”. Para o caudilho, a desfaçatez é tão típica que ele chega a dizer ao esfomeado Coronel que ser rico é uma calamidade (MÁRQUEZ, 1976, p. 75). Este acaba não vendendo o galo, não apenas pela negociação desfavorável, mas porque o médico lhe conta que o Dom Sabas havia feito um pacto com o alcaide para se proteger politicamente e ficar com todos os bens dos próprios correligionários, pela metade do preço, quando eles foram expulsos do povoado. A informação enche o Coronel de dúvida e revolta. Na sequência ele vai ao salão de bilhar acompanhar um jogo de roleta e guarda no bolso um panfleto subversivo pouco antes de uma batida policial entrar no recinto. Ao virar-se para ver, o Coronel se depara o soldado que assassinou Agustín, com o cano do fuzil apontado para o seu ventre.

- O Coronel apertou os dentes e desviou suavemente o cano com a ponta dos dedos.
- Com licença - pediu.
- Enfrentou uns olhos pequenos e redondos, de morcego. Em um instante sentiu-se tragado por eles, triturado, digerido e imediatamente expelido.
- Tem toda, Coronel. (MÁRQUEZ, 1976, p. 80)

A cena é representativa de como a personagem título do romance histórico de García Márquez assume uma postura digna diante de uma situação limite e não se deixa intimidar nem mesmo pela arma de um reconhecido assassino. Em nosso entendimento, a humanidade de *Ninguém escreve ao coronel* reside em diversos momentos da obra, como esse, mas é na última cena do romance, quando o casal parece sem saída, sem nenhum

¹⁷ No capítulo referenciado, Moretti analisa cenas de *Ilusões perdidas*, de Honoré de Balzac, e de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis.

dinheiro e nenhuma forma de prover a casa, que a personagem alcança tipicidade. Inconformada com a resistência do marido em vender o galo, a esposa grita com força:

– Diga, o que nós vamos comer.

O coronel precisou de setenta e cinco anos – os setenta e cinco anos de sua vida, minuto a minuto – para chegar àquele instante. Sentiu-se puro, explícito, invencível, no momento de responder:

–Merda. (MÁRQUEZ, 1976, p. 95)

Toda a cena final se caracteriza por um mal-estar, um incômodo social, um desarranjo com tudo o que está a volta do coronel e de sua mulher. Aos olhos dela, ele parece um tolo sonhador e sem ação. O conflito dele com o mundo provoca-lhe grande ansiedade e não lhe permite um só minuto de descanso, mas é preciso novamente concordar com Alarcón: nenhuma resposta poderia ser mais rebelde.

Rebeldia contra o poder que aprisiona seu direito, rebeldia contra seu compadre traidor, rebeldia contra si mesmo pela ingenuidade onipresente, rebeldia contra o povo ensimesmado, rebeldia contra os amigos de Agustín que não o veem, rebeldia contra sua mulher que não pode soltar as asas do coração, rebeldia contra o passado que marca para o sossego e a inquietude de uma espera que não terá a satisfação do desejado¹⁸ (ALARCÓN, 1991, p. 55)

A oposição de gênios gera incomunicabilidade e diálogos atravessados entre o casal como, por exemplo:

[...] O resto a gente paga quando a pensão chegar.

–E se não chegar – perguntou a mulher.

–Chegará.

–Mas se não chegar.

–Então, não se paga (MÁRQUEZ, 1976, p. 88)

E se não vem o pagamento, não se paga o resto; se não se paga o resto, que comam merda. Pode parecer, em um primeiro momento, que o desfecho do romance se conforma com a permanência da situação que as personagens vêm vivendo, mas é mais que resignação pela escassez, é a dignidade de escolher, é o entendimento que demora a experiência histórica de toda uma existência para se construir. A venda do galo significaria mais uma derrota para alguém que já não tem nenhum saldo com a vida além de um filho morto. *Ninguém escreve ao coronel* não é um romance sobre sobrevivência apenas, mas sobre uma vida que, apesar de minguada, não perdeu a razão de ser, justamente por ser vida ainda, por haver ainda a possibilidade mínima de uma espera. Qualquer esperança que

18 No original: “Rebeldía contra el poder que clausura su derecho, rebeldía contra su compadre traidor, rebeldía contra sí mismo por la ingenuidad omnipresente, rebeldía contra el pueblo ensimismado, rebeldía contra los amigos de Agustín que no lo ven, rebeldía contra su mujer que no puede despegar las alas del corazón, rebeldía contra el pasado que marca para el sosiego y la inquietud de una esperanza que no tendrá la satisfacción de lo anhelado”;

triunfe sobre a escassez é uma atitude revolucionária, porque a repressão autoritária não quer que o povo deseje, planeje ou tenha fé em um futuro melhor.

Considerações finais

O romance histórico de García Márquez envolve o espírito de uma época de crise, um sentimento de desintegração social. Assume que a Guerra dos Mil Dias e a assinatura da rendição a partir do Tratado de Neerlândia como momentos cruciais para o surgimento da Violência colombiana, a qual foi institucionalizada a partir do assassinato de Jorge Eliécer Gaitán, do Bogotazo e da ditadura de Rojas Pinilla, a ponto de ser reconhecida como parte do cotidiano. Por hábito ou por alienação, muitas camadas da sociedade não se dão conta dessa violência, que é estrutura político-social de um país e que se reflete no comportamento de sua gente: doenças, repressão, rinhas de galo, morte, silenciamento, esperas irremediáveis. O período antidemocrático de Rojas Pinilla durou até 1958 e seus efeitos, diretos ou indiretos, são sentidos até hoje: a miséria das populações mais vulneráveis, o conflito armado entre guerrilhas, governo e paramilitares; o advento do sangrento narcotráfico; e, talvez o mais terrível de todos, a fecunda e perene ideologia de um conservadorismo paralisante.

Discordamos, porém, de Ángel Rama, em sua aceção de que esta obra específica de García Márquez seja a figuração de um presente sempre repetido e imutável, porque consideramos que o romance trata da marcha da história. Ainda que a sensação primeira seja de apatia e inação, ou ainda de idealismo romântico, é preciso reconhecer que, a partir da firmeza de opinião e de posição política, da segurança corajosa do Coronel ante a opressão imposta pelos donos do poder, a narrativa relembra um passado de lutas, materializa uma resistência obstinada e ilumina a necessidade da revolução.

Pode-se dizer que *Ninguém escreve ao coronel* representa de forma ampla e multifacetada a “vida cotidiana do povo, das alegrias e das tristezas, das crises e das desorientações dos homens medianos” (LUKÁCS, 2011, p. 56). O romance conjuga a dimensão humana de um idoso, um casal, um povoado colombiano, uma coletividade latino-americana, e García Márquez, assim como Walter Scott, “apresenta, ao mesmo tempo, a necessidade histórica que liga essa individualidade particular ao papel que ela desempenha na história” (LUKÁCS, 2011, p. 66). Se a solidão é o tema mais importante das obras do autor em tela, *Ninguém escreve ao coronel* apresenta perfeitamente o abandono transcendental do homem, o sentimento de orfandade, e ganha as dimensões de um romance histórico grave e austero ao envolver, em poucas páginas, momentos que repercutem na vida social, política e individual de toda a humanidade.

Referências

- ALARCÓN, Luis Ernesto Lasso. *El coronel no tiene quien le escriba*: aprendizaje tardío. In: *La narrativa de García Márquez: hacia la otra Postmodernidad*. 2ª Edición. Bogotá: Samán Editores, 1997, pp. 43–57.
- ANDERSON, Perry. *Trajetos de uma forma literária*. Tradução de Milton Ohata. Novos estudos CEBRAP, São Paulo, nº 77, pp. 205–220, 2007.
- CAMELO, Hernando Motato. *La parodia de la dictadura: un diálogo con la Historia en la narrativa graciamarqueana*. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander, 2010.
- CRUZ, Adolfo León Atehortúa. *El golpe de Rojas y el poder de los militares*. Folios, Bogotá, Segunda época, nº 31, 2010, pp. 33–48, primer semestre de 2010.
- CUNHA, Marina P. R. *Memória e representação da Guerra dos Mil Dias nas obras de Gabriel García Márquez*. VI Simpósio Nacional de História Cultural Escritas da História: Ver – Sentir – Narrar, 2012. Disponível em <<http://gthistoriacultural.com.br/VIsimposio/anais/Marina%20Procopio%20Rodrigues%20da%20Cunha.pdf>>. Acesso em 12 de janeiro de 2020.
- FLO, Julian. Sobre la ficción (al margen de Gabriel García Márquez). In: *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*. Tomo I. Compilación y prólogo de Juan Gustavo Cobo Borda. Serie La Granada Entreabierta. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1995, pp. 247–255.
- HOBBSAWN, Eric. *Viva la Revolución: a era das utopias na América Latina*. Organização: Leslie Bethell. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- LUKÁCS, György. A forma clássica do romance histórico. In: *O romance histórico*. Tradução de Rubens Enderle e apresentação de Arlenice Almeida da Silva. São Paulo: Boitempo, 2011 (pp. 33–113).
- _____. *Marxismo e Teoria da Literatura*. Seleção, apresentação e tradução de Carlos Nelson Coutinho. 2ª edição. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- MEYER–MINNEMANN, Klaus. La representación de la “Violencia” en *El coronel no tiene quien le escriba* y la mala hora de Gabriel García Márquez. In: *Repertorio crítico sobre Gabriel*

García Márquez. Tomo I. Compilación y prólogo de Juan Gustavo Cobo Borda. Serie La Granada Entreabierta. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1995, pp. 261–271.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Ninguém escreve ao coronel*. Tradução de Danúbio Rodrigues. Ilustrações de Carybé. 4. edição. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976.

MORETTI, Franco. “Malformações nacionais”: metamorfoses na semiperiferia. In: *O burguês: entre a história e a literatura*. Tradução de Alexandre Morales. São Paulo: Três Estrelas, 2014, pp. 150–173.

RAMA, Angel. *García Márquez: la violencia americana*. Originalmente publicado en el semanario Marcha (Montevideo), N.º 1201, (17 de abril de 1964), pp. 22–23. Tomado de 9 asedios a García Márquez. Santiago, Chile: Editorial Universitaria, 1969, pp. 106–120. Disponible en < <http://www.literatura.us/garciamarquez/angelrama.html> >. Acceso en 23 de agosto de 2018.

_____. *La narrativa de Gabriel García Márquez: edificación de un arte nacional y popular*. Bogotá: Colcultura, 1991.

SALDÍVAR, Dasso. *García Márquez: el viaje a la semilla – la biografía*. Madrid: Alfaguara, 1997, pp. 169–220.

TRUJILLO, Ricardo Arias. *Historia contemporánea de Colombia (1920–2010)*. Bogotá: Universidad de los Andes, Ediciones Uniandes, 2010.

Poesia, história e modernização em
Viva o povo brasileiro, de João Ubaldo
Ribeiro

Poetry, history and modernization in
Viva o Povo Brasileiro, by João Ubaldo
Ribeiro

Tiago Marcenes Ferreira da Silva

Doutor em Literatura brasileira pela Universidade de Brasília –
UnB. Mestre em Literatura brasileira pela Universidade de
Brasília – UnB. Docente do Instituto Federal de Brasília.
tiago.ferreira@ifb.edu.br

Luciana Carvalho de Aguiar Simões

Doutoranda em Literatura na Universidade de Brasília, linha de
pesquisa Crítica Literária Dialética. Mestra em Literatura e
especialista em Literatura Brasileira pela mesma universidade.
luciana_aguiarsimoes@yahoo.com.br

Maíra Basso Motta

Doutoranda em Literatura na Universidade de Brasília. Mestra em
Literatura pela Universidade de Brasília. É professora na
Secretaria de Educação do Distrito Federal.
mairabassomotta@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-2018-3970>

<https://orcid.org/0000-0003-4133-3621>

<https://orcid.org/0000-0002-3016-0377>

Recebido em: 15/01/2020

Aceito para publicação em: 16/02/2020

Resumo

Este trabalho consiste na análise, do ponto de vista do realismo como figuração artística, do romance *Viva o povo brasileiro* (1984), de João Ubaldo Ribeiro, a partir da profunda relação entre literatura e história, já que o referido romance narra importantes acontecimentos da história do Brasil, desde a colonização à ditadura militar, tendo como um de seus motes principais a questão da escravidão. Nessa perspectiva, cumpre, ainda, pensá-lo como um romance histórico brasileiro, considerando-se sua organização estética e sua posição no sistema literário do país

Palavras chave: Realismo. Literatura. História. Brasil.

Abstract

This work consists of the analysis, from the point of view of realism as an artistic figuration, of the novel Viva o povo brasileiro, by João Ubaldo Ribeiro, based on the deep relationship between literature and history, since this novel chronicles important events in the history of Brazil. , from colonization to military dictatorship, having as one of its main motives the issue of slavery. In this perspective, it is also necessary to think of it as a Brazilian historical novel, considering its aesthetic organization and its position in the country's literary system.

Keywords: Realism. Literature. History. Brazil.

1. Introdução

Toda obra literária está inserida em uma determinada realidade histórica, o que, em maior ou menor grau, determina os elementos que darão concretude ao trabalho do escritor e à configuração de suas obras. A literatura reflete a história e se renova nela, por ela e com ela. Ressalte-se, no entanto, que, apesar disso, é imprescindível não buscar a história na literatura a partir de dados extraliterários, reduzindo o texto literário a um mero inventário de informações, datas e personagens históricos. Importa, sim, perceber a presença da história na literatura, “vislumbrar a História na figuração artística” (BASTOS, 2012, p. 156).

Uma das maneiras de se entender a história é pensá-la como um fenômeno que ocorre no tempo e está sujeito a mudanças, ou seja, por meio da vida social. Os diferentes setores da vida não mudam no mesmo ritmo nem sofrem os mesmos tipos de mudanças, daí a relação necessariamente dialética entre literatura e história. As condições históricas de uma obra literária não são o elemento realmente decisivo em sua análise, não dizem muito sobre o seu significado propriamente histórico; contribuem muitas vezes para uma análise inicial, mas não são os elementos responsáveis pela eficácia estética dos grandes textos literários em diferentes épocas. Por isso é de grande importância superar as percepções imediatas da história na literatura, para evitar o raciocínio mecanicista, a atentar para os processos de mediação.

Ao aprofundar essa reflexão, Bastos (2012) assim se manifesta:

Não sendo mecânica, a relação literatura/história é mediada. Falar de mediação implica analisar contradições. Que não se procure estabelecer identidades negligenciando as diferenças. Nas palavras de Jameson (1992, p. 39): “[...] devemos repudiar uma concepção do processo de mediação que não consiga registrar sua capacidade de diferenciação e de revelar oposições e contradições estruturais por meio de uma ênfase exagerada em sua vocação para estabelecer identidades” (BASTOS, 2012, p. 157).

A história não pode ser entendida somente como registro do passado, é fundamentalmente um devir: movimentos e transformações. A relação literatura e história trata justamente da capacidade que a obra literária possui de captar e revelar o movimento da vida e da sociedade, mesmo quando opta por retratar eventos passados, assumindo um viés mais historiográfico.

Em *Viva o povo brasileiro*, narrativa monumental de João Ubaldo Ribeiro, publicada em 1984, nota-se o encontro dialético entre literatura e história, mais precisamente a história nacional, recriada por meio da ficção, carregada de sátira e humor, num processo crítico de revisão do passado brasileiro, do período colonial ao golpe de 1964.

Esse livro, em que avultam as referências, os eventos e os dados históricos relativos ao que o país vivenciou desde a época das invasões holandesas, passando pela Independência, Guerra do Paraguai e Proclamação da República, culminando no período ditatorial iniciado no ano de 1964, constrói-se como uma narrativa não-linear, alternando a ordem cronológica dos eventos e apresentando diferentes histórias simultaneamente, num processo rico e complexo de composição que lança um novo olhar sobre as marcas da história nacional, sobretudo as que dizem respeito ao papel do negro e a seu lugar na formação do país.

Como uma narrativa que se apropria grandemente da história para construir-se como ficção, revelando como as transformações históricas ocorridas no Brasil possuíam muito mais alcance e profundidade do que os livros e manuais oficiais muitas vezes revelam, *Viva o povo brasileiro* pode ser entendido como um romance histórico, tanto num sentido mais geral – narrativa que se constrói a partir de fatos históricos – como num sentido mais específico, mais precisamente aquele dado por Lukács a esse tipo de romance, embora com as marcas próprias da produção de uma realidade periférica em relação ao romance histórico europeu, base do estudo lukacsiano.

2. O romance histórico segundo Lukács

O diálogo entre literatura e história é um ponto importante para a representação da totalidade da vida, por essa razão a existência de um número considerável de obras que se apoiam no terreno da história para se constituírem como literárias. O que se entende por romance histórico a partir da visão lukacsiana será justamente uma forma literária que, nascida numa época de grandes transformações, representa o movimento dinâmico da história em sua amplitude e sua complexidade, sem prejuízo da revelação de suas contradições.

Desse modo, percebe-se que o romance histórico, tal qual proposto por Lukács, é um gênero que não se limita a situar o leitor num tempo passado, mas leva-o ao entendimento dos acontecimentos presentes e do devir. Disso, surge a grande importância do modo como é construída a representação do período histórico no romance, o qual deve corresponder a uma fase de crise e transformação. No entanto, não deve o romancista enfatizar o movimento histórico em si, mas, sim, seus efeitos sobre as figuras humanas:

As crises históricas figuradas são componentes imediatos dos destinos individuais das personagens principais e constituem, assim, parte orgânica da própria ação. Desse modo, os elementos individual e sócio histórico estão inseparavelmente ligados um ao outro tanto na caracterização quanto na condução do enredo (LUKÁCS, 2011, p. 246).

Nesse sentido, o romance histórico corresponde àquelas experiências que têm por objetivo explícito a intenção de promover uma apropriação de fatos históricos definidores de uma fase da História de determinada comunidade humana. Assim, conforme Lukács, a forma clássica do romance histórico surgiu no curso do século XIX e tem sua origem vinculada à produção literária de Walter Scott, com a publicação de *Waverley*, em 1814, e também à de Alessandro Manzoni, com a divulgação de *Os noivos*, em 1827. Mais do que isso, por surgir ainda na vigência do Romantismo, época em que se definiam as diferentes nacionalidades europeias e americanas, o romance histórico desempenhou importante papel na construção das identidades/nacionalidades que almejavam se afirmar pela diferença.

O romance histórico surge, então, a partir de um novo modo de perceber e de reescrever a história, criando as bases para um novo modo de configuração do gênero romanesco, que contribui, de modo decisivo, para a sua consolidação.

Segundo Lukács (2011), os princípios do romance histórico estão associados ao movimento popular, coletivo, fruto da Revolução Francesa e de outras movimentações político-sociais semelhantes na Europa e no Novo Mundo. Considera-se, por isso, a queda de Napoleão e do seu império em 1815 o marco histórico a ter em conta na fixação de uma data para a formação do romance histórico.

Logo, ainda de acordo com o crítico húngaro, o romance histórico não é um gênero ou subgênero, funcionalmente distinto do romance. Sua especificidade, que é a de figurar a grandeza humana na história passada, deve resolver-se nas características gerais da forma romanesca, o que inclui também a possibilidade de apresentar as figuras históricas em momentos historicamente decisivos. A arte do romancista consiste em colocá-las na intriga de modo que essa situação decorra da lógica interna das ações. O bom romance será resultado da compreensão entre o passado histórico e o tempo presente.

Não há a exigência de a obra necessariamente prender-se à figuração de homens importantes em situações importantes. Em certos casos, pode-se abdicar disso, apresentando as personagens significativas sob uma forma que dê a seus traços uma expressão puramente interna e moral, de modo que a oposição figurada entre o cotidiano mesquinho da vida e esse significado puramente intensivo do homem, essa inadequação entre homem e ação, entre interior e exterior, torne-se o atrativo do próprio romance (LUKÁCS, 2011, p. 159).

Ao romancista que optou pelo gênero histórico compete debruçar-se sobre a época representada, selecionar as figuras que o expressam mais completamente e, a partir daí, elaborar a trama, deixando evidente a união entre a forma romance e um novo tipo de consciência histórica. Importa “procurar a vivência dos móveis sociais e individuais pelos quais os homens pensaram, sentiram e atuaram precisamente do modo em que ocorreu na realidade histórica” (LUKÁCS, 2011, p. 44).

3. O romance histórico no Brasil

O romance histórico no Brasil tem seu início efetivamente no início do século XIX, a partir da busca romântica pela documentação do processo histórico vivenciado no país à época. De acordo com Flávio Loureiro Chaves,

O Romantismo visava intencionalmente à documentação direta da realidade e, por outro lado, idealizava-a na concepção do homem americano, mestiço e colonizado, que precisava ser nobilitado com a aura do mito. Indianismo, regionalismo e nacionalismo operam na convergência de um mesmo processo. (CHAVES, 1991, p. 17)

O romance brasileiro se define, já em seu momento inicial, como romance histórico. Desde as primeiras manifestações do gênero na realidade nacional, a opção pela incorporação da história à literatura se faz presente. Em manifestações preliminares do gênero, encontra-se João Manuel Pereira da Silva, com os romances *O aniversário de D. Miguel*, de 1928, *Religião e Amor e Pátria*, ambos de 1839, além de *Jerônimo Corte Real*, de 1840 (ZILBERMAN, 2003, p. 126–127). Apesar da precedência cronológica de Pereira da Silva, é com José de Alencar que se vê a definição do romance histórico durante o Romantismo brasileiro.

Conforme José Aderaldo Castello (1999, p. 21):

Reconhecida a posição de Alencar na cultura brasileira, é preciso então que se entenda que os componentes da sua obra não são apenas literários e estéticos, são também linguísticos e, sobretudo, históricos no sentido social, político e econômico, ou do ponto de vista particular da nossa realidade.

Em estudo sobre o romance histórico brasileiro, Pedro Brum Santos assim se manifesta sobre a presença da história na literatura romântica nacional de Alencar e de seus contemporâneos:

Com Alencar e com os românticos flagramos a visível inspiração da história incrustada na própria matéria de representação. Afinal, descobrir, pensar e fazer história é sugestão expressiva do romantismo em geral e missão inarredável da ficção romântica brasileira em particular. (SANTOS, 2011, p. 287)

A partir de Alencar, o romance histórico foi cultivado, também, por outros romancistas brasileiros, em diferentes épocas da nossa produção literária. Dentro de um panorama, pode-se destacar: Machado de Assis, Jorge Amado, Graciliano Ramos e Érico Veríssimo. Na sequência do escritor romântico, Machado de Assis assume uma posição de destaque na produção do romance histórico brasileiro, conforme entendimento de Flávio Loureiro Chaves:

Machado de Assis ocupa uma posição decisiva na evolução do romance histórico. Em *Esau e Jacó* ele atingiu a metáfora da nossa vida política, transfigurando-a

literalmente na sequência de contrastes e paradoxos que orientam a narrativa, tudo desembocando numa desordem natural essencial sob a aparência da normalidade. (CHAVES, 1991, p. 21)

Após a produção do século XIX, já no início do século seguinte encontra-se uma obra de enorme relevância para o estudo das relações entre literatura e história: *Os sertões*, de Euclides da Cunha. Embora não seja propriamente classificado como um romance, essa obra monumental ocupa um importante papel na evolução do romance histórico nacional, especialmente pelo tratamento histórico dado aos fatos e às personagens. Pela primeira vez, numa obra da literatura nacional, dava-se voz aos dominados e não aos dominadores, representantes da ideologia dominante à época.

Também Lima Barreto, logo após Euclides da Cunha, seria um bom representante do romance histórico, uma vez que “trouxe para dentro da ficção a problemática histórica que já pertence aos nossos dias” (CHAVES, 1991, 21).

O romance brasileiro contemporâneo, nascido no contexto do Modernismo, acabou por definir um projeto social, uma vez que a chamada geração de 30, em parte adepta do regionalismo e em parte herdeira da tradição realista, propôs-se a documentar nossa realidade rural e urbana. Porém essa não vem a ser a única razão. Nas sucessivas crises políticas que finalmente levaram à eliminação da democracia, a opção por esse tipo de romance “assumiu também a tarefa de explicar e interpretar o circuito histórico, adiantando-se muitas vezes em relação à palavra dos próprios historiadores” (CHAVES, 1991, p. 25).

Em síntese, a nova constituição do romance histórico no século XX, “corresponde a uma nascente consciência histórica, característica marcante do período do entre guerras, que a ficção reflete, de modo particular, após o surto vanguardista do modernismo” (SANTOS, 2011, p. 295).

Após a década de 1970, nota-se um crescente interesse dos romancistas, que passaram também a repensar a utilização que faziam da matéria histórica no âmbito de suas narrativas de ficção. Esse movimento realizado pelos romancistas teve como uma de suas conseqüências mais importantes o redimensionamento do romance histórico, que passou por profundas transformações. É nesse momento que se situa, por exemplo, a produção de João Ubaldo Ribeiro, com *Sargento Getúlio* (1971) e *Viva o povo brasileiro* (1984), maior realização do autor baiano.

Apesar de se tratar de um romance histórico, a obra de João Ubaldo não pretende buscar a história nacional a partir de dados extraliterários, baseando-se apenas em personagens ou fatos significativos para a história dita oficial; procura, sim, reconhecer como a literatura reflete a história e se renova nela, por ela e com ela. Assim, é de fundamental importância ressaltar que essa relação entre literatura e história não é mecânica e só pode se tornar evidente por meio da análise das contradições que formam o Brasil desde a sua fundação.

Em suma, pelo romance a literatura tomou a dimensão de sua historicidade. Nessas realizações estéticas acerca de nossa história, a ficção assume a consciência política da sociedade. Tal aspecto assume maior importância “(...) se registrarmos que, instaurando a metáfora da tirania ou sugerindo a fronteira da liberdade, do Romantismo até aqui, História e Literatura reuniram-se no mesmo processo de sondagem e revelação da realidade brasileira” (CHAVES, 1991, p. 26).

4. História e modernização em *Viva o povo brasileiro*

Viva o povo brasileiro, em vinte capítulos datados de forma não linear, narra, em meio a inúmeras histórias de personagens diversos que se interconectam genealogicamente, a história do Brasil em quatro séculos. Para isso, o autor incorpora em seu texto elementos ficcionais que se entrelaçam a fatos da realidade, desde o período de catequização dos indígenas ao golpe de 1964. Nesse intervalo de tempo, o leitor passa a revisitar a invasão holandesa, a independência, o regime escravista e sua abolição, a guerra do Paraguai, a proclamação da república, Canudos, entre outros.

O romance apresenta uma amplitude de temas referentes à formação do Brasil. Para o desenvolvimento dessa análise, que se limita a um artigo, foi necessário um recorte que abordasse a questão histórica mediada pela estética dialogando, entre tantos temas possíveis, com a modernização inconclusa sofrida pelo país da fundação à contemporaneidade.

O romance histórico *Viva o povo brasileiro* chama a atenção desde o seu título pela ausência da interjeição, o que demonstra que o seu objetivo não é narrar ou engrandecer, de forma entusiasmada, os fatos e/ou personagens históricos, mas atingir o movimento vivo da história em sua totalidade dinâmica e contraditória, na busca de uma compreensão da nação. Para isso, o autor escreve uma obra que dialoga com o sistema literário nacional, alimentando-se do romance histórico romântico para desconstruir o mito histórico de que a colonização brasileira foi realizada de forma harmônica entre nativos e portugueses. Em busca de uma compreensão mais consistente da identidade nacional, João Ubaldo, por meio de sua escrita artística, confere maior protagonismo e voz aos negros no romance, demonstrando que, assim como o índio se rebelou ao sofrer o processo de colonização, também os negros reagiram contra o violento processo escravista. Assim se comportava o caboclo Capiroba, índio canibal, filho de uma índia com um negro fugido, que resistia à catequese portuguesa, diante de suas “presas” estrangeiras:

Virou-lhe as costas, resignado com a barulheira que recomeçara, levou Aquimã ao cepo. Pôs-lhe o pé na cara com firmeza, mas sem brutalidade e o sangrou pelo pescoço numa cuia de cabaceira com caldinho de limão da terra dentro, havendo preferido isso a achatar a cabeça para não estragar muito a mioleira. (RIBEIRO, 2008 p, 35)

Essa luta também é perceptível, como afirmado anteriormente, entre os negros e os colonizadores. Há várias passagens no livro que desmontam o discurso da passividade e da convivência harmônica entre as três etnias que formaram o povo brasileiro. Como exemplo, podem ser citados dois fatos marcantes na narrativa: a morte do barão de Pirapuama, que fora envenenado pelos seus próprios escravos, bem como o assassinato dos brancos que mataram Vevé ao defender a filha, Dafé, de um estupro coletivo. A morte dos malfeitores foi planejada e executada pelo negro Leléu.

Certo de que na historiografia tradicional tais contradições são, com frequência, omitidas ou silenciadas, o autor estabelece um questionamento da versão oficial da história brasileira, dando voz, quando possível, aos oprimidos: “a verossimilhança histórica é usada, no romance, de forma irônica, com o intuito de mostrar que no Brasil, a história não teve a mínima importância para o povo, pois nunca a beneficiou”¹. Para isso, faz uso desse próprio discurso histórico oficial, acrescentando a ele elementos da ficção, tais como: a hipérbole, a paródia e a sátira. Assim, João Ubaldo constrói um monumento literário que, de certa forma, faz uma “história da História”, dando à primeira um caráter mais autêntico e mais verossímil e questionando as verdades, por vezes assumidas como irretocáveis, da segunda. Isso fica bem claro quando o leitor entra em contato com o discurso do cego Faustino:

Mas explicou o cego, a História não é só essa que está nos livros, até porque muitos dos que escrevem livros mentem mais do que os que contam histórias de Trancoso. Houve no tempo do antigo Egito, terra do rei São Salomão, cerca da terra da Rainha de Sabá, por cima do Reino Judeu, uma grande biblioteca, que nela tudo continha sobre o conhecimento, chamada de Alsandria. Pois muito bem, um belo dia, essa grande biblioteca pega fogo, subindo na fumaça todo aquele conhecimento e até os nomes dos que tinham o mais desse conhecimento e escrito os livros que lá havia. Desde esse dia que se sabe que toda a história é falsa e cada geração que chega resolve o que aconteceu antes dela e assim a história dos livros é tão inventada quanto a dos jornais, onde se lê cada pedaço de arrepiar os cabelos. Poucos livros devem ser confiados, assim como poucas pessoas, é a mesma coisa.

Além disso, continuou o cego, a História feita por papéis deixa passar tudo aquilo que não se botou no papel e só se bota no papel o que interessa. Alguém que tenha o conhecimento da escrita pega de pena e tinteiro para botar no papel o que não lhe interessa? Alguém que roubou escreve que roubou, quem matou, escreve que matou, quem deu falso testemunho confessa que foi mentiroso? Não confessa. Alguém escreve bem do inimigo? Não escreve. Então toda a história dos papéis é pelo interesse de alguém. (RIBEIRO, 2008 p, 331)

Quando a arte se aproxima da História do homem, tem-se o romance realista, o qual se caracteriza como método de figuração da realidade que a reflete sem copiá-la, mas

¹ Entrevista dada ao Jornal *Folha de São Paulo* no dia 24 de dezembro de 1984, ao ser questionado acerca da classificação do romance *Viva o Povo Brasileiro* como romance histórico.

“deve buscar as conexões, a verdade que faz o sentido humano ser como é” (ROSA, 2015, p. 76). Esse realismo, encontrado na obra em questão, dada a transfiguração da realidade brasileira por meio dos recursos artísticos citados, também pode ser denominado de íntima poesia da vida, pois segundo Lukács:

A poesia íntima da vida é a poesia dos homens que lutam, a poesia das relações inter-humanas, das experiências e ações reais dos homens. Sem essa íntima poesia não pode haver epopeia autêntica, não pode ser elaborada nenhuma composição épica apta a despertar interesses humanos, a fortalecê-los e a avivá-los. A epopeia – e, naturalmente, também a arte do romance – consiste no descobrimento dos traços atuais e significativos da *práxis* social. O homem quer ver na epopeia a clara imagem da sua *práxis* social. (LUKÁCS, 2010, p. 65)

Assim, na busca de uma composição que dê a ver essa íntima poesia da vida, João Ubaldo Ribeiro, além de questionar a veracidade da história oficial por meio de uma literatura que se autoquestiona, de forma latente no texto, como detentora de um discurso mais autêntico e mais vivo, por captar a história em movimento ao intercruzar presente e passado, desautorizando o discurso da colonização harmônica, apresenta suas personagens em polos opostos que entram em combates bélicos e ideológicos: uma parte é representada pela elite e a outra, pelo povo.

Dessa forma, pode-se afirmar que esse romance representa, na verdade, a história de um Brasil que se construiu sob uma luta injusta e desigual entre vencedores e vencidos, ou seja, tem-se, nessa ocasião, a própria reconfiguração da luta de classes entre opressores e oprimidos à brasileira.

No primeiro grupo, destacam-se as personagens da elite, que alcançam as benesses do progresso às custas de falseamentos vários, de corrupção e de muita violência. Esses poucos que, além de se apropriarem, indevida e arbitrariamente, de toda a riqueza do país, tornam-se “heróis” por vias escusas, usurpando, assim, o lugar que deveria ser ocupado pelos verdadeiros heróis, construtores da nação. Como integrantes desse polo, podemos citar Perilo Ambrósio, o barão de Pirapuama, Amleto, seu filho Bonifácio Odulfo e sua descendência.

Dessa forma, percebe-se que a figura do personagem Perilo Ambrósio é crucial para se entender essa questão. De imediato, por ser considerado o herói da independência e conclamado barão de Pirapuama, sente “em paz com sua consciência, que tudo reflete seu poder” e que “toda a aura imperial se transferia para os grandes nobres da terra”, nobres como ele. No entanto, Perilo é uma farsa. O herói da independência, na verdade, estrategicamente distante do combate, sangrou um dos seus escravos – Inocência – para fingir-se ferido na guerra e cortou a língua do outro, Feliciano, para que nunca sua farsa fosse desmascarada. Sujo do sangue alheio, fingindo-se de “ferido”, transfigura-se, falsamente, em herói.

A narração nesse momento é direta, não tem humor e tampouco alguma ambiguidade que possa deixar dúvidas quanto à fidelidade dos fatos. As ações praticadas por Perilo o mostram indecoroso, causando repulsa.

Após a independência conquistada, ganha terras e é consagrado barão, “de fato, a Revolução premiara seus heróis”:

Alto e belo como um deus, saiu para passear entre os cortesãos e o povo, cumprimentando o sol e com ele rivalizando em esplendor. Tudo isso prova que vale a pena viver, pensou Perilo Ambrósio, barão de Pirapuama, enxugando o suor do pescoço com um lenço de brocado inglês. Farejou os ares, certificou-se de que os cavalos estavam de prontidão no lugar que ordenara, juntos aos dois pretos cocheiros. Considerou vagamente a ideia de repreendê-los por haverem saído do ponto preciso que lhes havia determinado a terem preferido ficar debaixo de uma mangueira para evitar o sol. Mas logo desistiu disso. Sentia-se benevolente. Não se irritaria agora, tinha saído da missa, tinha mais uma vez dado tanto em pitanças que a mão do sacristão quase não suportou o peso das moedas, tinha visto nas feições que tantos que o saudavam, afeto, admiração, e orgulho de ser por eles reconhecido e, apesar de ter certo asco de algumas pessoas que certamente lhe falariam, decidiu caminhar pela rua da Matriz, desfrutando destes ares, depois da visita da felicidade, hoje tão completa de se saber importante para Deus e para os homens. (RIBEIRO, 2008, p. 29)

Perilo é o porta-voz das contradições históricas, da opressão, da corrupção, das desigualdades em que se fundou o Brasil. É nessa figura (e nos seus descendentes) sórdida, maniqueísta e decadente que se concretizará o futuro da nação. Assim o movimento da história se dá na obra quando capta a totalidade de um Brasil que tem seu presente com profundas raízes presas no chão do passado e que podem determinar o devir.

Após sua morte, a história o consagra Centauro da Independência e o mártir da economia. Morre Perilo, surge Amleto Ferreira, continuador da linhagem, e a tirania triunfa:

Velhas questões institucionais, não tendo sido resolvidas ou superadas, continuam sendo os principais fatores de atraso e, ao mesmo tempo, os principais motores de uma revolução social. Com efeito, a grande herança histórica brasileira é a façanha de sua própria constituição como um povo étnica, nacional e culturalmente unificado. É, também, o malogro dos nossos esforços de nos estruturarmos solidariamente, no plano socioeconômico, como um povo que exista para si mesmo. *Na raiz desse fracasso das maiorias está o êxito das minorias, que ainda estão aí, mandantes. Em seus desígnios de resguardar velhos privilégios por meio da perpetuação do monopólio da terra, do primado do lucro sobre as necessidades e da imposição de formas arcaicas e renovadas de contingenciamento da população ao papel de força de trabalho superexplorada.* (RIBEIRO, 2008, p. 226, grifos nossos)

Inicialmente, Amleto é guarda-livros do barão. A ascensão socioeconômica do guarda-livros a banqueiro e patriarca nativo da linhagem é pouco narrada no romance, mas é importante destacar que a incorporação progressiva da linguagem e do discurso

dominantes, bem como as estratégias de branqueamento, assumidos pelo personagem, são detalhadamente apresentadas, em situações constituídas a partir de um nível de simbologia já esvaziado de qualquer função real, como um rescaldo da institucionalização da sociedade.

Amleto é um mestiço que faz de tudo para embranquecer sua prole, para isso se utiliza de disfarces e falsificações nos sobrenomes, quase não toma sol, nega a mãe (ex-escrava) e praticamente expulsa o filho Patrício Macário, que tinha traços de descendência negra, de casa.

“O Brasil jamais se tornará um país de negros, pardos e bugres, não se transformará num valhacouto de inferiores” (RIBEIRO, 2008, p. 160). Mais à frente, Amleto amaldiçoa a esposa por ela não ter seguido a receita de passar saliva, em jejum, todos os dias no nariz do filho Patrício Macário para ele ficar com o nariz fino dos europeus e não com o nariz chato dos negros.

A personagem Bonifácio Odulfo, poeta que vê o povo a partir de uma focalização exótica, totalmente desvinculada da realidade, revela uma completa falta de consciência nacional. Filho de Amleto Ferreira (portanto, neto de uma negra), deixa transparecer seu bovarismo, que consiste em conceber-se outro do que é na realidade, fazendo o elogio constante às nações europeias:

(...) pois fatores outros, tais como a raça, desempenham papéis cruciais, mas a verdade é que a clara definição do ano em quatro estações distintas é civilizada e civilizadora. As nações como o Brasil, em que praticamente só existe inverno e verão, imperando a mesmice de janeiro a dezembro, parecem fadadas ao atraso e são abundantes os exemplos históricos e contemporâneos. (...) o frio estimula a atividade intelectual e obvia à inércia própria dos habitantes das zonas tórridas e tropicais. Não se vê a preguiça na Europa e parece perfeitamente justificada a inferência de que isto se dá em razão do acicate provocado pelo frio, que, comprovadamente, ao causar a contração dos vasos sanguíneos e o abaixamento da temperatura das vísceras luxuriosas, não só cria condições orgânicas propícias à prática do trabalho superior e da invenção, quer técnica, quer artística, como coíbe o sensualismo modorrento dos negros, índios, mestiços e outros habitantes dos climas quentes, até mesmo os brancos que não logrem vencer, pela pura força do espírito civilizado europeu, as avassaladoras pressões do meio físico. Assim, enquanto um se fortalece e se engrandece, o outro se enfraquece e se envilece. (RIBEIRO, 2008, p. 300)

Do lado oposto dos falsos heróis nacionais, está o povo, os vencidos. Índios, negros mestiços, nordestinos e trabalhadores lutam, da época da escravidão aos dias de hoje, para sobreviver à violenta dominação que não os reconhece como seres dotados de inteligência, de sentimento e de desejos de humanidade:

Eu sei lá, baiano, cearense, pernambucano, para mim é tudo a mesma coisa, não gosto nem de ver (...). Já ando de saco cheio dessa conversa que anda na moda na imprensa (...) e em toda parte que foi o nordestino que construiu São Paulo, que

construiu isso e aquilo. Construiu porra nenhuma! Quem construiu São Paulo fomos nós, foi gente como a nossa família (...). Eu queria ver se soltarem uma porção desses paraibas quando isso aqui era um pouco de tropeiros para ver o que é que eles iam construir. (RIBEIRO, 2008, p. 414)

Nesse polo da luta, destacam-se, principalmente, Feliciano, Vevé e Maria da Fé. O primeiro, como já foi abordado, teve sua língua cortada por Perilo Ambrósio por presenciar a farsa que o elevou à condição de barão. O negro sofre por ter de se adaptar às novas condições e aprende a comunicar-se de outras maneiras. Esse ato pode ser visto como a representação da tentativa de silenciar o discurso do negro na história oficial.

Vevé é uma escrava que ainda virgem sofre um violento estupro por parte do Barão. Ele, que sente prazer na dor da escrava, espanca-a e, após o ato, manda-a para fora da fazenda. Desse estupro, nasce Maria da Fé, personagem mulata, que adquire consciência histórica, ao ser adotada pelo negro Leléo, que lhe proporciona a educação necessária à construção de uma visão ideológica baseada na mudança do curso da história de seu povo.

Essa oposição de classes, representada por essas personagens numa relação “dominantes *versus* dominados”, figura a condição de exploração própria da lógica capitalista, mas com as peculiaridades que esse sistema assumiu em contexto brasileiro. No entanto, quando João Ubaldo Ribeiro traz para o centro da sua representação literária a personagem Patrício Macário, a narrativa ganha ao apontar para a possibilidade de um devir a partir de um processo de conscientização de certa parcela da população abastada. Patrício Macário é a personagem que funciona como ponte entre vencedores e vencidos. Ele, o general filho de Amleto, que combate qualquer tentativa de revolução popular, faz o caminho de volta, quando se permite conhecer e conviver com as verdadeiras motivações dos oprimidos. Patrício vai se humanizando cada vez mais no decorrer da narrativa. Essas foram suas palavras, ao completar cem anos, momentos antes de morrer:

Gostaria também de dizer que estava feliz, mas não estava, não por si, mas por eles. Por si só, estaria feliz, mas isso naturalmente não é possível. Não estava feliz porque fazia cem anos e o povo brasileiro ainda nem sabia de si mesmo, não sabia nada de si mesmo! Compreendiam o que era isso, não saber de si mesmo? Não, pensava que compreendiam, mas não compreendiam e ainda sofreriam muito antes de compreender. (RIBEIRO, 2008, p. 661)

5. O processo de modernização nacional

O progresso, para Lukács, significa ganho humano. Só haverá progresso se, para isso, a sociedade não for esmagada, violentada, fragmentada. Desse modo, se a modernização brasileira se dá por meio da miséria humana e, diante das incongruências da formação do Brasil, não foi possível alcançar um progresso, a ponto de se afirmar que não há uma verdadeira modernização no país.

O motivo de uma modernização efetiva não ter ocorrido aqui não se deve ao fato de o país ser conservador ou resistente à mudança, mas, sim, às condições sociais que emperraram o processo modernizador.

O povo no Brasil nunca existiu para si. O poder institucional sempre foi um entrave, pois se manteve e mantém-se nas mãos de uma mesma classe dominante “resistente a qualquer progresso generalizável a toda população, a classe dominante regeu (e rege) a economia, fazendo uma minoria prosperar e condenando o povo à penúria” (RIBEIRO, 2008, p. 229).

A modernização experimentada pelas nações desenvolvidas, como a França, por exemplo, transformou de fato o destino histórico dos homens desenvolvendo suas forças produtivas; a sociedade, em geral, se expandiu e se transformou. Já em países, como o Brasil, a burguesia nacional é portadora de um “moderado espírito modernizador, que se utiliza das transformações capitalistas para reforçar seus interesses estamentais” (ORTIZ, 1991, p. 17).

Esse progresso emperrado, moderado, é claramente explicitado em *Viva o povo brasileiro*. No romance, essa afirmação é corroborada em uma reflexão feita por Amleto – “o elemento servil é indispensável para que se mantenha o país e a sociedade. O serviço do engenho, das fazendas e da Armação requer muitos braços” (RIBEIRO, 2008, p. 62) – e em muitos outros momentos.

Vemos que, para que haja trabalho e desenvolvimento social, requerem-se braços, força humana, porém essa força é o elemento servil, que não se desenvolve junto, mas conduz a máquina.

Mesmo após a abolição da escravatura, quando o elemento servil deixa de figurar no país, não houve um desenvolvimento que contemplasse a todos. Ao contrário, o Brasil continua um país desigual e marcado por contradições extremas, dividido em classes e impossibilitado de progredir de forma generalizada. A servidão, extinta no papel, continua pulsante, ainda que de forma fantasmagórica. O romance capta essas contradições e as ilumina em diversos momentos, conduzindo o leitor a perceber os motivos dessa modernização insuficiente e ineficaz.

A linguagem irônica e satírica adotada na obra mostra o país dividido entre o arcaico e o moderno. A promessa de avanço que não chega e a experiência do fracasso que marca nossa História. De acordo com Perry Anderson (1999), em condições nas quais os elementos mínimos da modernidade – alfabetização, indústria, mobilidade – ainda são basicamente ausentes ou estão presentes de forma irregular, como pode ter sentido a pós-modernidade? Uma resposta possível seria a de que no Brasil “o projeto modernizador não cumpriu a sua promessa de melhoria das condições reais da vida da população, e ainda deixava como saldo uma dívida que inviabilizava o país sob os diversos aspectos

necessários para a melhoria dessas condições (Estado fomentador de políticas públicas, capacidade de investimentos etc)” (SILVA, 2011, p. 22).

No ensaio “A nova narrativa”, Antonio Candido (2006) afirma que a urbanização acelerada e desumana motivava a transformação das populações rurais em massas miseráveis e marginalizadas. O capitalismo das imensas multinacionais pairava sobre elas e as empurrava para os grandes centros, onde serviriam de mão de obra barata e necessária para a economia.

Viva o Povo Brasileiro evidencia essa questão em um diálogo entre Amleto, “o senhor das terras solares, iluminado pela malha clara-escuro do sol peneirado pela ramagem das árvores” e o Monsenhor:

- As secas, como se chamam essas estiagens, não são tão más assim. Antes, pode-se talvez ver nelas a garantia da ordem social e da economia estabelecida. Por exemplo, somente através da penúria engendrada pelas estiagens é que o pequeno proprietário se rende à evidência de que sua atividade será sempre de minguada e insignificante produção, assim possibilitando que os grandes proprietários - os únicos que podem levar para aqueles ermos o progresso - possam comprar-lhes as terras a preços convenientemente baixos, pois do contrário seria uma inversão de recursos desmesurada. E digo-lhes porque somente o grande proprietário é que pode levar o progresso a todos esses vastos rincões (...). (RIBEIRO, 2008, p. 242)

O que antecede essa conversa é ainda mais esclarecedor para que se perceba de onde surgiram as massas miseráveis e marginalizadas que foram utilizadas estrategicamente para “modernizar” o país:

- Apenas não creio que esteja próximo o fim da escravatura. Crê o senhor Amleto que poderemos mesmo sobreviver sem ela, que ela será extinta?

- Tampouco eu acho que seu fim está próximo, não sei quando será. Mas sei que virá e, se motivos outros não houvera, virá pelo motivo mais poderoso de todos, qual seja, o de que tornara-se pouco compensador e excessivamente caro manter escravos. As despesas com eles são incalculáveis, são de fazer estremecer o mais frio financista. Melhor será pagar por obra feita do que, ingenuamente, achar que, com escravos, temo-la de graça, pois não a temos. (RIBEIRO, 2008, p. 243)

6. Considerações finais

O que se vê, então, é a plenitude da capacidade de uma obra literária constituir-se como elemento revelador da realidade social e do movimento da história. Como romance histórico produzido em uma realidade de país periférico, em um período em que o interesse pela representação da história assume um posicionamento diverso daquele presente na historiografia tradicional, *Viva o povo brasileiro* permite uma reinterpretação

de nosso contraditório processo histórico e das fraturas que a colonização, a exploração e a escravidão deixaram na nação.

Como obra literária, romance de João Ubaldo Ribeiro não é um mero resumo da história do Brasil, mas uma obra brasileira em sua essência. Importa ressaltar esse aspecto para afirmar que uma obra produzida no país não pode simplesmente ser universal, distante da realidade particular, abrir mão de sua contradição social e da tradição cultural da qual faz parte. De fato, nessa obra há uma história dos vencidos, no entanto, sobrepõe-se a ela a história dos vencedores. Se tenta dar ênfase à luta, à história e à cultura da senzala, é na casa-grande que se constrói a pauta, que se criam as regras.

Nesse sentido, *Viva o povo brasileiro*

é um conjunto dos chamados microrrelatos da história nacional, sem idealização e também sem considerá-los de forma isolada, mostra que há um ordenamento e uma estrutura que administram tudo que acontece de forma aparentemente independente. Se é possível resumir, temos uma aparente metaficção-historiográfica pós-moderna, mas que em sua essência é um romance histórico, uma metanarrativa do povo brasileiro. (SILVA, 2011, p. 96)

Considerando que a obra possui como principal conteúdo a história do país materializada numa obra ficcional, na forma literária, com profundidade crítica quanto ao nosso processo de formação, ganha força ainda como mais uma, e original, interpretação do Brasil. Falsos heróis forjados a partir de mentiras, bem como momentos de revolução que em nada alteraram a realidade concreta do país também se fazem presentes no enredo de *Viva o povo brasileiro* como questionamento de mitos e problematização de nossa história.

Ao fim, é inevitável a sensação de continuidade de uma dinâmica histórica que parece não ter se alterado. A grande obra de João Ubaldo indica a permanência de um processo tão antigo quanto o próprio país e, por isso, a impossibilidade de uma verdadeira integração social e de uma soberania nacional que permita ao povo construir-se e enxergar-se verdadeiramente como nação. *Viva o povo brasileiro* permite, em síntese, uma reinterpretção do contraditório processo histórico brasileiro e das fraturas que a colonização, a exploração e a escravidão deixaram.

Referências

ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BASTOS, Hermenegildo. Um romance histórico de Leonardo Sciascia. In: *Revista Matraca*, Rio de Janeiro. v.19 n. 31, jul./dez. 2012, p. 156-173.

CANDIDO, Antonio. *Educação pela noite e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CASTELLO, José Aderaldo. *A Literatura Brasileira – origens e unidade*. vol. I. São Paulo: Edusp, 1999.

CHAVES, Flávio Loureiro. *História e Literatura*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRS, 1991.

JAMESON, F. O romance histórico ainda é possível? In: *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo. n. 77, mar. 2007.

LUKÁCS, György. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011.

_____. Narrar ou descrever. In: LUKÁCS, G. *Marxismo e teoria da literatura*. Seleção, Apresentação e Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Expressão Popular, 2010, p. 149–185.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

RIBEIRO, João Ubaldo. *Viva o Povo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2008.

ROSA, Daniele. *Poesia e história em Pedro Páramo, de Juan Rulfo*. Curitiba: Blanche, 2015.

SANTOS, Pedro Brum. Literatura e intervenção – romance histórico no Brasil. In: *Floema*. Ano VII, n. 9, p. 283–303, jan./jun. 2011, p. 283–303

SILVA, Vieira Carlos Eduardo da. *Viva o Povo Brasileiro: Modernidade tardia, formação nacional e o sistema literário em discussão*. Dissertação (Mestrado em Literatura) Departamento de Teoria Literária e literaturas, Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

ZILBERMAN, Regina. Romance histórico: teoria e prática. In: BORDINI, Maria da Glória (org.). *Lukács e a literatura*. Porto Alegre: PUC/RS, 2003.

Tradução

Siete cuentos maravillosos¹

Sete contos maravilhosos

György Lukács

Miklós Mesterházi

Francisco García Chicote

Doutor em Letras Modernas pela Universidade de Buenos Aires (UBA). Docente e Chefe de Trabalhos Práticos na Cátedra de Literatura Alemã da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires (UBA). Ministra cursos de Pós-graduação em universidades nacionais e estrangeiras. Participa, como assistente, da cátedra livre “Teoria Crítica e Marxismo Ocidental”.

fgchicote@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3267-390X>

Recebido em: 27/01/2020

Aceito para publicação em: 26/02/2020

¹ “Sieben Märchen”, en Lukács, György. *Werke Band 1 (1902–1918)*. Teilband 2 (1914–1918). Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2018, p. 738–751. Traducido del alemán por Francisco García Chicote.

Introducción

En realidad, este escrito, concebido como introducción, no debería empezar con la frase –un tanto frívola, pero no puedo evitar la tentación de decirla– de que la teoría del cuento maravilloso que puede leerse en el siguiente ensayo es como uno de esos regalos gratis que las tiendas introducen en navidad en los paquetes de los artículos comprados: una sorpresa que, al abrir los presentes y encontrarlos, resulta ser la mayor alegría.

La frase con la que debería empezar este escrito, concebido como introducción al ensayo de Lukács sobre la obra de Béla Balász *Siete cuentos maravillosos*, debería estar dedicada al agradecimiento: gracias a la traductora Antonia Opitz, a los editores y a la editorial Aisthesis,² fueron presentados a un público más amplio también los ensayos del joven Lukács, hasta ahora solo disponibles a los elegidos que dominan el húngaro. Con ello, aquellos que se sienten interesados en cuestiones de Lukács pueden obtener acceso a otro complejo de relaciones (influencias, ambiciones, etc.) de la obra temprana. Y si bien el Lukács que se torna de esta manera (más) visible pueda acaso resultar exótico –los personajes sobre los que escribe, el ambiente ultraconservador húngaro contra el que escribe, todo eso puede serle desconocido al lector–, algo en su obra pueda ayudar a aclararlo. Obviamente, el Lukács que se deja ver en sus trabajos escritos en húngaro no es fundamentalmente diferente de aquel que uno conoce por ejemplo a partir de *El alma y las formas*; ciertamente, se trata todavía del Lukács que quería radicarse en Budapest como crítico, como esteta, como histórico de la literatura –como profesor universitario–, pero para ello ha elegido –para seguir con las formulaciones frívolas– el camino errado, el de la provocación. Lo que hay para leer por primera vez en alemán en los dos tomos de los escritos tempranos no son pues simplemente ensayos aislados: se trata en parte de ensayos con los que Lukács constituyó dos volúmenes (*Cultura estética*, de 1913 y *Béla Balász y los que no lo quieren*, de 1918)... y son escritos polémicos. En el primer volumen tal vez esto es menos manifiesto, pero el indispensable ensayo sobre Ady –sobre el poeta de los “revolucionarios húngaros sin revolución”, que es tanto un ensayo para la comprensión del poeta Endre Ady como para la comprensión de Lukács– no deja duda alguna de que el autor no solo se opone al espíritu de su entorno, al que percibía como superficial, sino que en realidad se trata de una oposición radical a lo existente. En el caso de la segunda colección de ensayos, ya el título es una provocación.

El entusiasmo de Lukács por Béla Balász pareció y parece ser hasta hoy algo digno en el mejor de los casos de la sonrisa dispensadora. Un desliz tal vez no inentendible, pues de alguna manera quedó instalado que Lukács haya sido tal vez una mente brillante, pero

² Nos referimos al primer tomo de los Georg Lukács Werke, editados por Zsuzsa Bognár, Werner Jung y Antonia Opitz (Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2017–2018). Tampoco debería dejar de mencionarse a Albrecht Friedrich y Ágnes Meller–Vértes, traductores de textos que ya habían aparecido antes.

que no tenía sentido de calidad. En realidad, fue cualquier otra cosa menos un desacierto.³ Balázs escribía en un lenguaje poético fascinante (basta tal vez con indicar el prólogo a *El castillo de Barbazu*), tenía una fantasía lúdica rica en colores y un profundo sentido de los problemas de la forma, tanto en el sentido de la estética en general como en el de la teoría de los géneros (véase su libro *El hombre visible*). Además –lo que precisamente no debería ser accesorio para su amistad con Lukács–, era “por naturaleza” filósicamente sensible, un fiel seguidor, traductor y (tal como se desprende de sus diarios personales) solícito amigo de Lukács. (Solícito amigo también en la época en la que Lukács ya no se interesaba por él, pero tranquilamente podemos prescindir de esta parte de la historia, junto con la pregunta de si –y en qué medida– la obra vital de Balázs se fue a pique –también Lukács era de esta opinión– cuando quiso convertirse en poeta comunista. Sería un error dejar sin leer *La juventud de un soñador* o *La historia de la calle Logody, de la primavera, de la muerta y de la lejanía* y otras cosas más).⁴ Lo que por entonces tenía mayor peso a los ojos de Lukács y también a los de Balázs, esto es, los dramas de este, no carece ciertamente de problemas, al punto de que nadie jugaría hoy con la idea de representarlos. Tal vez precisamente por ello eran tan importantes para Lukács. Los héroes y las heroínas de Balázs se hallan en la búsqueda de la “acción que les fue impuesta”, de su “lugar metafísico”, lo que tenía que causarle impresión a Lukács. Dicho de una manera más exacta –y eso cambia un poco de lugar las cosas–, en realidad no se encuentran en la búsqueda, sino que han encontrado hace ya tiempo esta acción, este lugar (incluso si esta esencia suya sea paradójica, el estar condenado a un eterno avanzar, vagabundear), pero esta determinación suya provoca su caída, porque no se hallan bien en la vida, o porque por principios no solo tienen una. Y Balázs los conduce, a sus héroes y heroínas, por el camino que la lógica de su inadecuación a la vida prescribe, imperturbablemente hasta el final. Pero como dije, de esta manera las cosas se cambian un poco de lugar, puesto que nuestro problema normalmente (normalmente bajo las condiciones de la “tragedia burguesa”) consiste en el hecho de que no podemos siquiera presentir nuestra determinación, ni siquiera presentir que puede haber algo así como determinación, o cuando sí podemos, esto sucede cuando todo ha pasado –y porque en Balázs esto se configura de otra manera, algo no parece cuadrar con la “autenticidad material” en los dramas, incluso cuando el poeta Balázs logra de vez en cuando convencernos de que nosotros y sus héroes (y heroínas) vivimos en el mismo planeta –. Pero no me he ocupado de todo esto por mor de las reflexiones dramáticas anteriores (dudosas, o al menos breves), sino para poder darles las espaldas con la afirmación de que por el contrario en todo lo otro la fantasía y el sentimiento formal de Balázs obra de manera infalible, en todo lo otro, que puede y pudo

³ Ver al respecto el ensayo de Ferenc Fehér (1977).

⁴ Por ejemplo en la edición en cuatro volúmenes de Hanno Loewy: Béla Balázs, *Ausgewählte literarische Werke* (Obra literaria selecta; Berlin: Das Arsenal, Berlin 2001–2005).

parecer secundario en comparación con los dramas: en los guiones de película, en las sombras chinescas, en el teatro de títeres, en sus libretos y... en sus cuentos maravillosos.

La teoría del cuento maravilloso con la que Lukács nos sorprende parece, en la primera lectura, ser algo demasiado extravagante: “[e]l cuento maravilloso proviene aún de la fase prerreal de la realidad”, ¿pero cómo no podría ser una sorpresa? Tal vez resulte también así en la segunda lectura, pero entonces uno encuentra (al menos yo encontré) que las cosas vuelven a su lugar, uno recibe la clave para la magia del cuento maravilloso y para la comprensión de por qué solemos considerar los cuentos maravillosos con desdeñosa distancia (“[al cuento maravilloso] siempre únicamente lo contemplamos, nunca vivimos en él”). Con desdeñosa distancia hasta que llegamos, bien al principio, al “había una vez”. Pero el ensayo no es solo una profunda reverencia ante la fuerza “mágica” del cuento maravilloso y naturalmente ante la fantasía “no euclidiana” de Balázs y ante la seguridad con la que este da con el “tono” del cuento maravilloso; es también la encarnación de lo que Lukács piensa sobre el arte (lo que la filosofía “clásica” del arte desde siempre ha pensado sobre el arte). El cuento maravilloso es algo especial; libera en la medida en que nos hace saber (nos hace creer, nos deja presentir) que algo así como “una satisfacción completa del ser” puede ser pensada, y en la contracara de ello hay para saber (presentir, *as you like it*), “que la realidad, tanto la empírica como la metafísica, en la que vivimos no es la única posible, sino solo una entre las ilimitadamente variadas realidades imaginables”, incluso si “para nosotros solo nuestra realidad puede de hecho ser realidad”. Se trata de algo más que de un “simple juego intelectual”, de “fantasía”; es el hecho de que podamos ver nuestra realidad “como una entre las infinitamente posibles. Pues con ello se supera de un golpe el hecho de que sintamos nuestra realidad como una cárcel”. El cuento maravilloso “retrata [...] un mundo redimido” y “-en definitiva- la realidad del mundo del cuento maravilloso no puede [por eso] tener ninguna realidad”. Pero el hecho de que haya cuentos maravillosos y que nosotros seamos capaces de y estemos dispuestos a escucharlos crea un “alivio” idiosincrásico: nos libera de las cadenas, de estar obligados a ver el mundo -en el que “lo que da sentido” “tampoco siquiera se eleva sobre su estado ruinoso y su fragmentación como ‘verdadera’ realidad”- como si este fuera “una necesidad trascendente de alto rango”. Y este poder ver/hacer ver de otro modo es (“como lejano trasfondo y cierre último ornamental”) propio de toda obra de arte: lo “maravilloso” es “el último control y el último correctivo de toda literatura verdaderamente grande”.

Pero la teoría del cuento maravilloso no solo delata las “segundas intenciones” estéticas de Lukács; también es característico de Lukács que esta sirva como diagnóstico de época (y este diagnóstico puede parecer conocido): las épocas del nacimiento o del renacimiento del cuento maravilloso serían -sostiene, o más bien espera Lukács- épocas de la distensión de la realidad, épocas “para las cuales el curso de la realidad pierde [su] direccionalidad unívoca, en las cuales parece como si uno estuviese colocado nuevamente frente a una elección, como si uno debiera nuevamente decidir acerca de si ha de

permanecer en el camino una vez tomado de nuestra realidad o si pisa un sendero que, de acuerdo con su esencia, le es ajeno a uno". Y si bien los axiomas de nuestra realidad son así y punto –se trata de épocas de crisis de *nuestra* realidad–, “el mero hecho de una crisis tal distiende la realidad que de otro modo se halla entumecida, y esta distensión, el nuevo estado de agregación de nuestra realidad posibilita que los convocados para ello se encuentren nuevamente con el cuento maravilloso. Pues en vista de nuestra realidad aún vacilante, eso puede crear la vivencia de una realidad elegida o que se halla para la elección, la vivencia de una realidad que se pone de relieve a partir de las posibilidades en el cuento maravilloso para tornarse nuestra”. No es ninguna pequeñez lo que aquí aparece como esperanza o promesa: en vez del viejo y acabado mundo, uno nuevo que se anuncia en las novelas de Dostoievski, independientemente de si él es ya –como aparece al final de *Teoría de la novela*– el Homero o el Dante del nuevo mundo o si “meramente entrega los cantos que poetas posteriores tejerán [...] en una gran unidad” (Lukács, 1985: 420). (En todo el volumen de ensayos de Balázs puede notarse que si bien Lukács ha dejado a un lado el plan del libro sobre Dostoievski, e incluso tal vez lo ha abandonado, no ha abandonado empero las ideas del libro).

No creo que a nadie se le ocurriría hoy asociar nuestra “nueva soledad” con Dostoievski o menos con la distensión de la realidad. Pero reflexionar acerca del ensayo de Lukács pudo valer la pena y en todo caso valdría la pena leer los cuentos maravillosos de Balázs. Y tal vez la realidad se digne en algún momento a distenderse.

Aknowledgement. casi todo lo que sé de Béla Balázs se lo debo a Júlia Lenkei.

Miklós Mesterházi

Siete cuentos maravillosos

¿Qué es lo realmente específico de la estilización del cuento maravilloso? Lo ornamental, la falta de la tercera dimensión –la interior– y por ello lo irreal en el sentido artístico, un ser más acá y más allá de la realidad... estos son solo síntomas a través de los que uno puede ciertamente vivenciar lo específico de la forma del cuento maravilloso, pero cuya enumeración e incluso análisis exhaustivo no alcanzan para comprender realmente esta forma. ¿Cómo estiliza entonces el cuento maravilloso en oposición al estilo de otras formas literarias? ¿Cuáles son la orientación y la dirección últimas de su estilo? Tal vez podamos trazar la aguda separación que media entre esta y todas las otras formas literarias, si las dividimos en cierto modo en dos grupos: uno lo conforma únicamente el cuento maravilloso; el otro, todas las otras formas, y luego formulamos la diferencia así: toda

forma literaria hace concreta y revivable una posibilidad del sentido de la vida, incluso cuando en la forma –como en la novela corta–, la fuerza del azar que domina la vida se convierte en el fundamento de la forma de la representación [versinnlichende Form]. En cambio, el cuento de hadas coloca en el foco de su estilización la casualidad de toda la vida, de la vida en el sentido más amplio, en el que ahora se encuentra tan incluida la esencia metafísica del alma como la mera existencia, la indiferenciada coexistencia con la naturaleza. Ciertamente hay otras formas –la novela corta y la comedia– en las que el azar es igualmente un elemento configurador formal esencial, pero en ellas el azar que se ha convertido en *principium stilisationis* es siempre un azar de una relación concreta, de conexiones concretas. Se trata de un azar empírico, que solo se hace visible porque y en la medida en que al mismo tiempo –de manera latente– se halla puesta también una profunda necesidad del todo. En contraposición a eso, el azar al que se dirige la estilización del cuento maravilloso no es ningún azar que exista o reine al interior de la inmanencia, no es un ningún azar de la realidad, más bien la revelación de que toda nuestra vida es, tanto totalidad, azar. Casual es este ser incluso –hasta del modo más intenso–, cuando cada una de sus exteriorizaciones se hallan conectadas entre sí mediante conexiones de necesidad estrictamente evidentes. Este azar es por tanto un azar trascendental; en palabras de Kant, un azar inteligible. Mientras que las otras formas literarias no solo dejan intactas las circunstancias fundamentales de la existencia humana, sino que se empeñan en entresacar un hecho fundamental cualquiera del ser del estado oculto y borroso que este detenta en la vida y elevarlo al nivel de la pura evidencia, precisamente estas circunstancias fundamentales se vuelven problemáticas en el cuento maravilloso. Este rasgo de lo problemático se muestra naturalmente solo en el plano de la teoría del género, de la comprensión estructural de la forma del cuento maravilloso. Formulado de otro modo: este carácter problemático es el fundamento, el punto de partida y punto final (*principium* en el sentido literal) de la estilización del cuento maravilloso. El cuento maravilloso mismo, el mundo que aparece en él configurado, está –precisamente por ello– exento de lo problemático; este género es *par excellence* una forma sin problemas, una forma de la homogeneidad absoluta, desprovista de cualquier disonancia.

La oposición aparente que albergan en sí estas dos tesis se disuelve rápidamente si examinamos esta problematicidad más concretamente, de cerca. Todo problema –siempre que se plantee al interior de un género– es la agudización hasta el final de un hecho fundamental de la existencia humana. Hace manifiesta una vida en la que esta piedra angular del ser–así del alma, de su ser humana, no se halla inundada por las sucias olas de la heterogeneidad de la vida cotidiana, que una y otra vez arrojan algo diferente sobre ella; una vida, pues, en la que el alma humana se ve –como alma humana– en un espejo fiel. Ve su esencia en el espejo de esta homogeneidad acabada de una condición fundamental e imborrable de su existencia. Toda homogeneidad se basa por tanto en la disonancia, en un problema. La conducción hasta el final de todo trasciende por tanto la

inmanencia heterogénea del ser puro; solo puede llegar a la esencia –a la esencia de nuestra existencia humana– porque problematiza la empiria: agudiza las contradicciones que en la empiria han devenido imprecisas y las hace de este modo evidentes y perceptiblemente llenas de sentido; hace sensible el problema como fundamento de nuestro ser. Por el contrario, la homogeneidad del cuento maravilloso es incondicional: no apunta más allá de la inmanencia, no conoce ningún problema y ninguna disonancia. ¿Cómo es posible esto? Solo mediante el hecho de que la materia del cuento maravilloso no es del material de nuestra existencia; su solución, que se extiende sobre nuestro ser, no puede remitir a la esencia de este, pues ocurre en un plano completamente otro, cualitativamente diferente de ella, en un plano de realidad para el cual los axiomas de nuestra existencia no tienen validez. El cuento maravilloso –en el caso de que se me permita aducir una comparación un tanto singular– se comporta con los otros géneros del mismo modo que la geometría no euclidiana lo hace con la euclidiana. Todo cuento maravilloso comienza – siempre que se trate de un cuento maravilloso auténtico y no de una novela corta fantástica o de una novela fantástica– de tal modo que ignora alguna circunstancia fundamental, alguna legalidad de nuestra existencia (o introduce en la realidad una nueva circunstancia, una nueva legalidad que nuestro ser no conoce) y crea, sobre la base de un tal reagrupamiento de los axiomas, un nuevo mundo: uno que se diferencia cualitativamente del nuestro, regido por leyes estrictas, que no son justamente las de nuestra existencia; un mundo en el que si bien hay “cosas” y “conexiones” entre cosas como en el nuestro, se trata justamente de cosas y conexiones diferentes a las que tienen validez para nosotros. Por lo tanto, el mundo del cuento maravilloso no es ninguna realidad; no porque se desvíe de la realidad empírica –todo género abandona la empiria y se orienta a la esencia; el cuento maravilloso es incluso el único género que crea una nueva empiria: una que se corresponde a la nuestra, solo que es justamente diferente a ella–, sino porque la realidad es en su sentido verdadero una categoría metafísica. Pues el desarrollo homogéneo, intensificado hasta lo último, de cada una de nuestras circunstancias fundamentales aspira a la realidad verdadera de esta circunstancia, a un ser último y que se ha colmado de sentido; tal desarrollo se mueve en la dirección de la metafísica, mientras que el cuento maravilloso abandona estas circunstancias fundamentales, las considera como puntos de partida casuales que uno puede cambiar a voluntad y así transforma mágicamente la realidad en juego. (Por más estrictas que luego sean las leyes que determinan el curso de este juego). Y este juego es inmanente, adquiere en sí mismo, en su belleza y en su carácter de tapiz, su propio sentido. La orientación última del cuento maravilloso no se dirige pues a una realidad metafísica sino en dirección de la magia. Pues la magia es –únicamente a quienes solo ven la superficie les parece la siguiente afirmación una paradoja– la mayor oposición a la actitud metafísica. La magia es el dominio sobre lo irracional, sobre todo lo que uno no penetra, incluso no puede penetrar, con la razón. La magia no se preocupa por la razón, tampoco por la cuestión de

la realidad, la deja soberanamente de lado, crea en un plano completamente nuevo una empiria y se familiariza con la absoluta otredad que allí se da. El mundo de la magia es un mundo totalmente nuevo, no es ninguna realidad de nuestro mundo que ha adquirido un sentido verdadero y seguridad.

Esta orientación dirigida hacia la magia explica el hecho de que solo en el cuento maravilloso encontramos un nuevo absoluto (aunque precisamente por ello el cuento de hadas sea el género verdaderamente ancestral). Pues lo nuevo no es nuevo aquí en comparación con algo otro, nuevo en comparación con algo viejo, como siempre ocurre en el plano de nuestra realidad, sea esta empírica o metafísica. Lo nuevo no es aquí ninguna ampliación del contenido de nuestras experiencias, ningún vivir nuevas experiencias, sino la ampliación del concepto de experiencia a través de la relativización de los fundamentos de nuestra existencia, de los fundamentos sin los cuales no podríamos poner ninguna realidad, ni empírica ni metafísica. Por ello no hay mayor oposición que la que media entre lo maravilloso [märchenhaft] y lo fantástico [gespenstisch]. Lo horroroso en lo fantasmagórico resulta del parentesco entre algo que traspasa nuestra empiria y nosotros; resulta del sentimiento estremecedor de que incluso lo que es totalmente inasible –incluso algo de lo cual nada sabemos y nada podemos saber– es regido por las leyes de nuestro ser. Si el fantasma fuese, de acuerdo con su esencia, algo diferente de aquello sobre lo cual se funda nuestro ser, no podríamos –en tanto hombres vivos– percibirlo en absoluto; e incluso si de hecho lo percibiéramos, lo recibiríamos como una manifestación curiosa, liviana e interesante, como un juego. Pero como es igual a nosotros y sin embargo no sabemos lo que es, se abre bajo nuestros pies un oscuro remolino, y nos damos cuenta de que nuestra realidad es una cárcel horrible de la cual no se puede escapar puesto que se extiende hacia lo inconcebible; nos damos cuenta de que solo ocupamos y podemos penetrar con nuestro débil entendimiento un minúsculo rincón de la infinitud; nos damos cuenta de que también lo que hay más allá de este rincón, también eso somos nosotros, también eso es la misma realidad... solo que justamente inconcebible para nosotros. (Quisiera citar aquí solo las historias de fantasmas de Poe y Dostoievski, muy especialmente las conversaciones de Iván Karamazov con el diablo, lo más magnífico que existe en este género). La trascendencia de lo fantástico es por tanto una trascendencia de contenido y como tal ninguna trascendencia necesaria, que se desprenda de la esencia, porque en todo momento es representable una posición del mundo que incluya la trascendencia de lo fantástico en una inmanencia más amplia. Desde este punto de vista, la existencia de esta inmanencia abarcadora separa la leyenda de lo fantástico, porque la estilización de la leyenda –que se realiza en dirección contrapuesta a lo fantástico y se separa de un modo igualmente agudo del cuento maravilloso– persigue el objetivo de cubrir la trascendencia en ella configurada en una tal inmanencia. En efecto, la leyenda no empuja de esta manera la trascendencia hacia abajo, al plano de la empiria; realza claramente su carácter maravilloso, que se coloca por encima de toda empiria, y también

la alumbra no por obra de un sentido que le sea familiar a su esencia. Subraya incluso su impenetrabilidad y su constitución en tanto maravilla, y la coloca en el centro. Sin embargo, el todo –la empiria y la trascendencia que no puede confundirse con ella– permanece amarrado en el marco de un sentido no pronunciado y que tampoco ha de ser expresado dentro de la leyenda, en el marco de un sentido que es el más profundo y más verdadero de nuestra realidad: el sentido de la religión. Solo este –relativizable– estar rodeado de la inmanencia separa pues a la maravilla y lo fantástico. La trascendencia configurada en ellos puede, de acuerdo con su esencia, estar rodeada por una tal inmanencia (si bien tampoco es posible que este trascendente sea disuelto completamente en la inmanencia por un abrazo tal). Así, si bien la falta de esta inmanencia abarcadora es constitutiva para lo fantástico, a esta relación constitutiva le es siempre de modo igualmente necesario inherente la posibilidad de su disolución. Lo horroroso en lo fantástico hace precisamente que nosotros, sin la posibilidad de entreverlo o entenderlo (empíricamente), nos enfrentemos a una manifestación de la cual sabemos que deberíamos entenderla –de acuerdo a su esencia– y ella debería por tanto –de acuerdo a su esencia– también ser entendible, por mucho que ella sea en el plano de la empiria inentendible. Por el contrario, la trascendencia mágica es absoluta y, dado que lo es, carece necesariamente de todo lo horrible y espantoso. “Había una vez”, así comienzan los cuentos maravillosos, y la negación de la condición de presente que se halla en este giro significa más que su simple falta, lo que es característico de toda obra épica. Este “había” no remite a un presente que ha dejado ser actual y ha devenido pasado, sino a algo que nunca fue pasado y que, de acuerdo a su esencia, nunca puede convertirse en presente. Por ello no hay en el concepto de lo “nuevo” en el cuento maravilloso ninguna antítesis. Todo otro “nuevo” surge del tiempo y se encuentra puesto dentro de una realidad temporal: es por lo tanto nuevo en relación con algo otro. Lo nuevo del cuento maravilloso es por el contrario absoluto; es el resultado de un encontrar [Auffinden] y no del inventar [Erfinden]. Es el encontrar algo que siempre ha habido (o algo, lo que aquí equivale completamente, que nunca y en ningún lugar ha habido), que se enfrenta empero a toda nuestra realidad como algo radicalmente nuevo y cuya condición de nuevo –porque sus raíces yacen en su esencia y no en su situación– no puede terminar o desvanecerse.

El cuento maravilloso es un resultado del encontrar y no del inventar. Con esta frase formulamos desde el lado de la creación lo mismo que antes hemos dicho sobre el origen mágico del cuento maravilloso. Pues la esencia del mundo de la magia, y por tanto de la actitud dirigida a él, es la posición de un mundo que se halla tan alejado de toda *ratio* y carece a tal absoluto punto de vínculo alguno con ella, que incluso palabras como irracional o metarracional no pueden más que debilitar esta otredad, pues crean entre tal esencia y la *ratio* una oposición o una relación jerárquica que no existen. El cuento maravilloso es completamente independiente de toda realidad, tanto de la empírica como de la metafísica; por ello, la forma de su posición solo puede ser este acto repentino, que no

conoce ninguna transición, el acto del encontrar. Su evidencia yace solo en el hecho de que el mundo así creado existe –en su completa independencia del nuestro–. Existe precisamente porque –este es el criterio negativo de la forma pura del cuento maravilloso– para él los axiomas básicos de nuestra realidad no tienen validez, porque su existencia descansa sobre fundamentos que son independientes de nuestra realidad.

Ahí radica la razón de la ilimitada liviandad interior del cuento maravilloso, de su carácter claro y liberadoramente decorativo, ornamental. Pues todo lo que para nosotros puede ser obligatorio debe estar en conexión con nuestra realidad, por más que remita también más allá de toda empiria; debe siempre indicar la esencia y el sentido de nuestra realidad, la verdadera realidad, para poder ser obligatorio para nosotros. Cada gravedad [Schwere] de la vida y de la literatura –precisamente en el significado verdadero, preñado de valor, de la palabra– resulta exclusivamente del hecho de que su esencia obra en nosotros con fuerza vinculante. El cuento maravilloso no nos obliga –en el fondo– empero a nada; siempre únicamente lo contemplamos, nunca vivimos en él. El cuento maravilloso crea una nueva empiria, pero una que también difiere de modo radical de la nuestra en el hecho de que no conoce trascendencia o trascendente alguno: incluso en el plano del pensamiento, la empiria y la metafísica son en el mundo del cuento maravilloso una unidad indivisible. Y esta unidad intensifica también en otro sentido su liviandad ornamental. En nuestro mundo no hay ninguna empiria verdadera, pura; lo que solemos nombrar empiria no es otra cosa que la abstracción de la trascendencia que le pertenece, como desprendimiento de la trascendencia de la vida a la cual ella pertenece, de acuerdo con su esencia, inseparablemente. O –expresado en el lenguaje de la ética–: la empiria no es otra cosa que el olvidarse de todas las obligaciones que por medio de su vinculación con la trascendencia, su arraigo final en la trascendencia, agobian a la vida. La pura empiria es por tanto en nuestra vida una abstracción y como tal no es representable artísticamente; la configuración artística debe su concreción, su fuerza sensible siempre a la revelación de la trascendencia. La nueva empiria en el cuento maravilloso no es empero ninguna abstracción, puesto que no se realiza al prescindir de la trascendencia, sino que brota en lo inmanente, en lo cercano a la vida, en lo que simplemente solo es. No es ninguna abstracción, puesto que este brotar no significa ninguna separación de las raíces y por tanto ninguna marchitarse, más bien perfección y satisfacción [Erfüllung].

Detrás de la liviandad del cuento maravilloso se esconde así la profunda melancolía de una liberación. Se realiza, como hemos visto, en dos direcciones. Ante todo, ella significa que hay, que es pensable, una satisfacción completa del ser en la que lo que da sentido no solo se enfrenta a la realidad como idea que exige, tampoco siquiera se eleva sobre el estado ruinoso la fragmentación de esta como “verdadera” realidad, sino que es simple y evidentemente idéntica con el ser simple y evidente. Pero se trata también de otra liberación, tal vez más profunda: de la conciencia de que la realidad –tanto la empírica como la metafísica– en la que vivimos no es la única posible, sino solo una entre las

ilimitadamente variadas realidades imaginables; la conciencia de que nosotros, aunque – por los motivos ya aducidos– solo nuestra realidad pueda ser para nosotros de hecho realidad, podamos verla más como un simple juego intelectual, más como fantasía, como una entre las infinitamente posibles. Pues con ello se supera de un golpe el hecho de que sintamos nuestra realidad como una cárcel: si somos capaces –por cierto solo en pensamientos, pero no ociosos ni irresponsables– de vivir también otras realidades completamente, hasta la satisfacción, el carácter privilegiado de la nuestra recibe entonces un nuevo acento: el acento de la elección; entonces nuestra realidad ya no puede ser más cárcel para nosotros. No puede serlo, pues el que precisamente esta haya devenido nuestra realidad puede ser –entonces– solo el resultado de nuestra elección. (Toda obra de arte perfecta contiene naturalmente este alivio –como lejano trasfondo y cierre último–. Este carácter maravilloso, que es el último control y el último correctivo de toda literatura verdaderamente grande, no radica en la aproximación a los motivos exteriores o interiores del cuento maravilloso, ni siquiera en el logro de su perfección ornamental, que se realiza en otro plano, sino en el hecho de que nuestra realidad, que estos géneros forman como material únicamente posible, se halla desenvuelta en ellos como fruto de nuestra libre elección y no como algo que nos resulta de una necesidad trascendente de alto rango). En el cuento maravilloso mismo, esta doble liviandad y ligereza de la liberación es empero absoluta, y de este carácter absoluto surge la melancolía delgadísima, apenas captable, nunca abiertamente expresada y nunca sentimental del cuento maravilloso. Es la melancolía de la satisfacción última. No es melancolía porque debamos dejar nuestra realidad para por lo menos poder representarnos esta satisfacción –en ese caso sería una melancolía sentimental sentimental–, sino que se trata de una melancolía de la llegada al final de un camino, el retorno definitivo a casa, la perfecta redención. Debe filtrarse a través de toda satisfacción metafísica –siempre que ella aparezca en el mundo de la forma– la posibilidad de una satisfacción que vaya más allá de ella, que sea más profunda y más verdadera: la posibilidad de la redención. El devenir forma de la trascendencia es siempre solo una perforación en los muros carcelarios de un mundo no redimido, siempre solo el devenir forma del anhelo de la redención, como mucho el devenir forma de un camino que conduce a la redención. En cambio, el cuento maravilloso retrata siempre un mundo redimido y –en definitiva– la realidad del mundo del cuento maravilloso no puede tener ninguna realidad en el sentido del modo en que, sin excepción, representan la realidad todas las otras formas literarias.

Pues la redención no tiene plural. (Por eso es así que cada forma literaria –no en el sentido estético sino en el metafísico– pretende *una* realidad, mientras que en cada tipo auténtico de cuento maravilloso adquiere cada vez forma un nuevo mundo redimido, radical y esencialmente diferente de todos los otros). ¿Pero qué significan entonces los mundos redimidos de los cuentos maravillosos? ¿Por qué les es sin embargo inherente una profunda y verdadera objetividad, que no solo no tolera que nosotros disfrutemos en ellos

solo los bellos juegos de la “fantasía”, sino que nos deja presentir –precisamente por medio de su transformación en pura superficie desprovista de realidad– movimientos de un sentido último, más profundo que todo lo oculto? Ya dije que la orientación última del cuento maravilloso se dirige a lo mágico, y hay algo en la magia –en su esencia entendida literalmente y no en sus formas de manifestación que conocemos, por más que estas sean las más concebiblemente intensivas– que es más originario que toda metafísica y toda religión, algo que alcanza raíces del mundo más profundas y por tanto más verdaderas que lo que son capaces de penetrar toda religión y metafísica. Para expresar esta profundidad nos faltan palabras, incluso nuestra palabra más profunda y perfecta solo puede penetrar hasta la profundidad de la metafísica o de la religión, puesto que cada una de nuestras palabras, cada uno de nuestros conceptos ha surgido para entender este mundo. La raíz última de la magia yace empero más allá de toda esta realidad. Y de hecho: si se aplican las palabras y los conceptos en el sentido mágico, la relación entre concepto y su objeto intencionado es completamente diferente de toda otra relación. En la magia, la relación entre el concepto y el objeto traspasa el sistema de las relaciones entre conceptos y objetos. Se percibe entonces un llamamiento supramundano, cuyo “sentido” (fundamento y meta final de todo sistema) no puede ni buscarse ni encontrarse, y cuyo resultado es que el objeto, sin el cual su relación con el concepto podría ser clara, se manifiesta en un ser y un sentido apenas concebiblemente ajeno y cobra vida en él. Pero esto que ha despertado a la vida no puede integrarse en nuestra realidad, ni siquiera en la metafísica; con respecto a ella, permanece por siempre ajena y a fin de cuentas heterogénea. Pues no proviene esto de la vocación redentora, realmente humana, de la última vocación humana. Es un conjuro metafísico que acontece y lo que responde a este llamamiento no se despierta en su verdadera esencia: no se acerca pues lo que aquí ya o todavía se halla separado; en el llamamiento inentendible y en la reacción aún más inentendible del objeto de este llamamiento se torna evidente una desconocida e inconfundible conexión, que en nuestro mundo solo existe con ayuda de su existencia, pero que nunca puede devenir propia [heimisch]. Por ello no puede haber en nuestro mundo ninguna magia unitaria, ningún sistema mágico, ninguna realidad mágica: porque cada uno permanece aislado de su objeto, ha llegado de algo completamente ajeno y se dirige a algo completamente ajeno. Por eso, la magia es indiferente a todas las formas aceptadas de nuestro mundo, incluso las de la ética, incluso las del anhelo a la redención. Todo acto mágico puede ser bueno o malo, puede ser magia blanca o negra, porque para él motivos trascendentes –que al provenir de nuestro mundo son motivos metafísicos religiosos o éticos– determinan a dónde pertenece él de acuerdo con su esencia. Esta situación se puede solo visualizarse míticamente. La magia (y con ella el cuento maravilloso) es más primordial que nuestra realidad, incluso que la metafísica. Proviene del tiempo anterior a la elección de nuestra realidad, de un estado cuando todavía eran posibles varias realidades, y todavía no se había decidido si el camino fatal del destino del mundo –inclusive de manera únicamente

transitoria- nos sería adjudicado. Por ello la trascendencia de la magia y del cuento maravilloso se diferencia tan profundamente de la metafísica y del mito. En el mito divisamos las raíces desconocidas de nuestra realidad, aún si lo hacemos en trozos inaccesiblemente incomprensibles y misteriosos. El mito es fragmentario, puesto que nos ha llegado solo en trozos desgarrados, y es inentendible, porque ya no somos capaces de acordarnos de su sentido. La incomprensibilidad del cuento maravilloso es absoluta y absoluto es su carácter incompleto. Pues cada cuento maravilloso es un trozo, cada cuento maravilloso podría -en el caso de que uno introduzca su intuición mágica en la axiomática del tipo de cuento maravilloso en cuestión- continuarse hasta el infinito... e incluso si uno hiciese esto hasta el infinito, nunca llegaría a un final, porque solo para el entendimiento hay un final, y el entendimiento es, en sentido último, propio de nuestro mundo, e incluso el cuento maravilloso continuado hasta el infinito nunca podría, al separarse de él, penetrar en este sentido. El cuento maravilloso proviene aún de la fase prerreal de la realidad, no conoce por tanto ninguna diferencia entre trascendencia e inmanencia. Por ello es capaz de configurar redención (por cierto solamente una redención *ante rem*). Por tanto es ornamental y decorativo, por tanto no puede haber en él realidad. El cuento maravilloso es la alegoría más profunda, pero una alegoría cuyo sentido no solo se ha perdido, sino que también nunca puede ser encontrado.

Por ello solo pueden ser épocas de verdaderas invenciones de cuentos maravillosos las épocas de distensión [Auflockerung] de la realidad. Pues hay tiempos -y esta dualidad de la filosofía de la historia no implica ninguna diferencia axiológica entre las dos épocas diferentes- en las que el mundo, tal como nos es dado, es rigurosamente unívoco, como si delineara un camino de una única dirección, tiempos en los que incluso las más distinguidas y perfectas expresiones vitales del hombre se encuentran rigurosamente ligadas al curso de la realidad una vez tomado y que aparece en este entumecimiento como definitivo, tiempos en los cuales por tanto ha de perderse el recuerdo de que alguna vez otro camino del destino del mundo fue posible. En estos tiempos, todo lo maravilloso [märchenhaft] debe por tanto valer como pura fantasía. Pero también hay tiempos -son las épocas de los giros del destino reales, interiores, del mundo- para los cuales el curso de la realidad pierde esta direccionalidad unívoca, en los cuales parece como si uno estuviese colocado nuevamente frente a una elección, como si uno debiera nuevamente decidir acerca de si ha de permanecer en el camino una vez tomado de nuestra realidad o si pisa un sendero que, de acuerdo con su esencia, le es ajeno a uno. Ciertamente, la oportunidad de una tal elección es solo apariencia: vivimos pues en tiempos de crisis de nuestra realidad. Son las posibilidades de nuestra realidad las que se bifurcan frente a nosotros en una encrucijada; independientemente de cuál de los caminos emprendiéramos, este nunca nos llevaría fuera de nuestra realidad. Pero el mero hecho de una crisis tal relaja la realidad que de otro modo se halla entumecida, y esta distensión, este nuevo estado de agregación de nuestra realidad posibilita que los que sean llamados a ello se encuentren nuevamente

con el cuento maravilloso. Pues en vista de nuestra realidad aún vacilante, eso puede crear la vivencia de una realidad elegida o que se halla para la elección, la vivencia de una realidad que se pone de relieve a partir de las posibilidades en el cuento maravilloso para tornarse nuestra.

Esta distensión de la realidad en nuestro tiempo es aquella de la que en otro contexto hablé como realidad anímica.⁵ La realidad anímica no significa solo formas de la soledad humana o al mismo tiempo del entrelazamiento de las almas que se diferencian cualitativamente de todo lo anterior, sino el abandono de formas vitales en las que nuestro ser se ha solidificado por siglos, tal vez incluso por milenios. Significa tomar un camino sobre el cual a aquellos que lo recorren solo les puede decir su fe si se trata de hecho de un camino y si tiene una dirección única. La nueva soledad –hoy en día ella es aún la revelación más evidente y por ello más actual de esta crisis– es una soledad del alma respecto de sí misma. La liberación interior y la elevación del alma al nivel del propio ser crean en ella misma un nuevo cosmos, que es tan amplio y ancho, tan rico y tan desconocido, que el alma que recién ahora ha vuelto en sí puede extraviarse en él de igual modo que se ha extraviado cada vez en la realidad exterior, cuando se encontraba confrontada por primera vez con su posición radicalmente novedosa. (La obra de Dostoievski está llena de tales extraviados). Gracias a la naturaleza de su forma, el cuento maravilloso crea sus motivos no a partir de la psicología efectiva de estos extravíos, como lo hace la épica de Dostoievski, sino que utiliza la posibilidad de este extravío de cierto modo como trampolín para abandonar nuestra realidad y presentar a partir de las libres posibilidades de la realidad anímica nuevos mundos en nuevos agrupamientos. La infinitud del cuento maravilloso que se ha vuelto de este modo nuevamente posible es por tanto la infinitud interior del alma y no la del mundo, con en los antiguos cuentos maravillosos. Si este nuevo cuento es de hecho el resultado del auténtico encuentro de cuentos maravilloso [echte Märchenfindung], puede entonces conservar la posibilidad, propia de los antiguos cuentos maravillosos, de ser continuados hasta el infinito, su mágica falta de conexión con la *ratio* y la esencia de nuestro mundo. Puede ser igualmente la geometría no-euclidiana de nuestro ser, como eran los antiguos tipos de cuentos maravillosos frente a los otros tipos de nuestra realidad.

La forma y el significado de los cuentos maravillosos de Béla Balázs pueden entenderse a partir de esta perspectiva. Para evitar cualquier malentendido ha de remarcarse aquí lo siguiente. Todo lo que fue dicho hasta ahora sobre el cuento

⁵ En *Teoría de la novela*, Lukács define “realidad anímica” como una esfera figurada en las obras de Dostoievski “en la cual aparece el hombre como hombre –y no como ser social, pero tampoco como interioridad aislada e incomparable, pura y, consiguientemente, abstracta–, una esfera en la cual, cuando exista como obiedad ingenuamente vivida, como única realidad verdadera, se podrá construir una totalidad nueva y redondeada de todas las sustancias y relaciones posibles en ella; una esfera que deja nuestra escindida realidad a sus espaldas y la utiliza solo como trasfondo” (1985, p. 419; nota del trad.).

maravilloso se refiere exclusivamente al cuento maravilloso puro, a la esencia y forma del cuento maravilloso, como es captable en su esencia no enturbiada por nada. Una parte considerable de los cuentos maravillosos que existen de hecho no son sin embargo cuentos maravillosos puros. Hay entre ellos numerosos mitos, leyendas, etc., e incluso aquellos cuyos motivos contienen algo realmente maravilloso son muy de vez en cuando auténticos cuentos maravillosos de arriba abajo; la mayoría de las veces se trata más bien de una elaboración novelesca o propia de la novela corta de motivos del cuento maravilloso. Lo mismo sucede también en este tomo, en el que de los siete cuentos maravillosos solo tres (“Las tres fieles princesas”, “El silencio” y “El libro de Wan-Hu-Tschen”) son auténticos. En los restantes se hallan ciertamente motivos del cuento maravilloso (por ejemplo, en “El cuento de hadas de la sonriente Schwanenweiss”), pero se aproximan a veces mucho a la leyenda (“El santo ladrón”) o más bien a la novela corta fantástica (“Un cuento maravilloso de músicos”). El contenido de cada cuento maravilloso verdadero es el extravío del alma en su tierra ilimitada, su horrorosa soledad en la unidad consigo misma, colmada de maravillas y para sí empero ajena, y finalmente un último regreso a casa, que todo lo disuelve y borra todo recuerdo, un hundirse en su cosmos homogéneo. Se ve lo verdaderamente maravilloso, el auténtico encuentro de cuentos maravillosos en el hecho de que este extravío y este descubrimiento del hogar y todo su marco y toda su escena, el cosmos del alma, no es el símbolo de tales extravíos y descubrimientos del hogar en el plano de nuestra realidad. Así sucede en los cuentos maravillosos de los románticos, que de hecho dan con los motivos de cuentos maravillosos en una distensión diferente de la realidad, una de cara a la naturaleza, pero que rápidamente se han formado en alegorías de una filosofía de la naturaleza concebida en origen. Aquí, más bien, todo es tan literal como parece: un extravío y un descubrimiento del hogar, un mundo ilimitado en el cosmos del alma.

Y sin embargo hay algo que diferencia agudamente estos cuentos maravillosos de todos los anteriores, además de la novedad de sus motivos. Se trata de la cerrazón de su forma. Estos cuentos maravillosos no intentan vagar por la infinitud de su mundo, no quieren ni insinuarla, porque representan un camino dirigido hacia lo infinito, en el que el concreto recorte del cuento maravilloso sería un símbolo representable del reino del cuento maravilloso al que pertenece, un símbolo de que este reino no se ajusta a una forma cerrada. Estos cuentos maravillosos son rigurosamente cerrados, mediante un fino sentido artístico se enlazan con el tono e incluso la técnica y la trabazón de motivos de cada tradición de cuentos maravillosos. ¿Pero eso no contradice entonces no solo la esencia de los cuentos maravillosos, sino también su significado referente a la filosofía de la historia, resaltado hace un momento, el hecho de su novedad esencial? No lo creo. Y en efecto no lo creo porque la infinitud de estos cuentos maravillosos se remite a lo interior, al mundo del alma; ya no significa la infinitud extensiva del mundo como en los antiguos cuentos maravillosos. Por ello, esta cerrazón no puede ni atenuar ni redondear este curso de la

infinitud. Por el contrario: el cierre artísticamente consciente es muy apto para hacer notar esto, pues toma el atajo de la otra infinitud y fuerza al ojo a ver exclusivamente en la nueva dirección, en la dirección del alma. La conciencia artística del cierre debe ser por tanto resaltada, porque en ello no se trata únicamente de que una solución artística salga realmente bien, sino de una posibilidad, totalmente peculiar, distanciada y sin embargo no alegórica, de la configuración. El nuevo cuento maravilloso no puede configurar “materialmente” el mundo de los acontecimientos que se corresponden con su realidad anímica, precisamente porque la realidad anímica es, en tanto realidad, la orientación metafísica más consciente y más unívoca. Para eludir esta orientación, descartada para ella puesto que disuelve su forma, el nuevo cuento maravilloso debe constituir en tema y material la relación con la realidad misma, la orientación metafísica misma, para que pueda trascenderla ampliamente gracias a su forma “artística”, para que también pueda en este nivel crear la nueva empiria, similar a un tapiz, que es común a todos los cuentos maravillosos. Esto conscientemente artístico se halla pues en definitiva convocado a hacer sensible la complejidad interior del mundo del alma, una atmósfera y objetualidad tales en las que literalmente todo es, a pesar de que no sea realidad (y ni siquiera realidad anímica) lo que es, y sin embargo nada es alegórico, incluso si en cada instante se trasciende a sí misma y parece hundirse en una profundidad ilimitada, ajena. Un mundo espiritual incorpóreamente sensual y sin nuestra alma se realiza de este modo, en el que el marco decorativo, propio del tapiz, recoge la dirección que señala a la profundidad de lo infinito, de lo que no puede ser cerrado por la forma. La cerrazón de la forma –a primera vista un principio estilístico que parece contradecir al cuento maravilloso– es pues la única posibilidad de salvar la –de igual modo solo aparente– dificultad del cuento maravilloso del contenido, de su constitución anímica, en una nueva forma del cuento maravilloso.

El rol que lo artístico posee como fundador de forma no se agota empero en la función del cerrar. Los cuentos maravillosos –precisamente los que son auténticos en este librito– se enlazan conscientemente con el tono, a veces incluso con el tipo de trabazón de motivos de antiguas tradiciones de su género. La contradicción entre la adopción del antiguo tono y de la esencia radicalmente nueva es aquí también solamente aparente. No como si por medio de esta conexión los cuentos maravillosos se integraran de hecho en la infinitud de un antiguo mundo de cuentos maravillosos. A partir de lo dicho hasta ahora es –creo– claro que no todo cuento maravilloso que nos es transmitido como exteriormente cerrado es de hecho uno completo, finalizado. Cuanto más seguramente se trata de un cuento maravilloso, tanto más seguramente se trata de una parte, un trozo desprendido y descubierto nuevamente de un cuento maravilloso infinito, si incluso encontrar las partes que él completaría y fundirlas nuevamente con él es –desde el punto de vista artístico– una tarea por siempre vana. Pero solo la posibilidad de una tal unión demuestra la función del tono del cuento maravilloso como forma, función para la cual no hay correspondencias en otras formas: el tono del cuento maravilloso señala en dirección del descubrimiento del

cuento maravilloso, significa más que la completa verbalización de un suceso. El tono del cuento maravilloso –el análisis formal remite siempre al origen mágico de este– es siempre al mismo tiempo un llamamiento, un conjuro, que trae al cuento maravilloso desde su hasta entonces oculto terruño; es una varita mágica, que cuando se la toca prorrumpen ante nosotros riachuelos que dormitaban bajo la tierra y despiertan a la vida. Por eso es necesariamente más que algo artístico cuando armonizan los tonos de dos cuentos maravillosos, o un cuento maravilloso entra realmente en el círculo mágico del tono de otro. Y sin embargo, la aproximación consciente de estos cuentos a las viejas tradiciones (la húngara, la china, la india) no significa ni fusión completa con el mundo de estas –lo que pondría en peligro su novedad ya puesta de relieve reiteradas veces y con ello su verdadera esencia como cuentos maravillosos–, ni pura artísticidad –lo que precisamente en los cuentos maravillosos sería sospechoso, porque sería un esfuerzo para disolver su forma esencial–. Una tal aproximación hace sensible más bien su doble distancia con respecto a, por un lado, la verdadera y real realidad anímica, de la cual ellos son equivalentes maravillosos, no reales; por el otro lado, con respecto empero a los antiguos cuentos maravillosos –precisamente a raíz de la aproximación–. La adopción del tono del cuento maravilloso significa, es verdad, una partida a los caminos del mundo que le pertenecen, esta partida sigue empero una separación muy fina y sin embargo muy determinada, que aclara la distancia interior más intensamente que lo que podría hacerlo una falta total de conexiones. El hecho de que el mundo de estos cuentos maravillosos, su trabazón interior de motivos, únicamente de naturaleza anímica, sea solo un equivalente maravilloso de la realidad anímica (es decir, ni ella misma ni un símbolo de ella), se vuelve recién totalmente evidente cuando consideramos el hecho de que solo debe insertarse cualquier axioma de estas realidades anímicas no euclidianas en los ancestrales mundos de los motivos maravillosos y ya surge un nuevo mundo maravilloso, igualmente nuevo con respecto al viejo cuento maravilloso y la nueva realidad anímica.

Referencias

FEHÉR, Ferenc. Das Bündnis von Georg Lukács und Béla Balázs bis zur ungarischen Revolution. In: HELLER, Àgnes et al. (eds.). *Die Seele und das Leben. Studien zum frühen Lukács*. Frankfurt a/M: Suhrkamp, 1977, p. 131–176).

LUKÁCS, György. *El alma y las formas. Teoría de la novela*. Trad. de Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1985.

LÍVIA PRESENTE!

À GRANDE CIENTISTA SOCIAL,
LÍVIA COTRIM, VIVERÁ SEMPRE
NA LUTA DOS TRABALHADORES DO ABC
E NA DEFESA DO LEGADO MARXISTA!

 **ESQUERDA
DIÁRIO** COM.BR