

CERRADOS

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

**O REALISMO E SUA ATUALIDADE:
25 ANOS DE CRÍTICA LITERÁRIA DIALÉTICA NA UNB**



v. 34 n. 68 ago. 2025



CERRADOS

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA - UnB

Reitora
Rozana Reigota Naves

Vice-reitor
Márcio Muniz de Farias

Decano de pesquisa e pós-graduação
Roberto Goulart Menezes

Diretora do Instituto de Letras
Gladys Plens de Quevedo Pereira de Camargo

Chefe do Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Danglei de Castro Pereira

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Literatura
Gilson Charles dos Santos

Equipe Editorial
Gabriel Pinezi

Organizadoras do dossiê v. 34 n. 68
Prof. Dr. Alexandre Simões Pilati (UnB)
Profª. Drª. Deane Maria F. de Castro e Costa (UnB)
Prof. Dr. Martín Ignacio Koval (UNAJ – CONICET)

Imagem da capa:
Título: Warehousing in the City, 1872.
Técnica: gravura em madeira
Autoria: Gustave Doré

Capa:
Gabriel Pinezi

Projeto Gráfico
Gabriel Pinezi

Diagramação
Gabriel Pinezi

Apoio
POSLIT/IL/UnB

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

Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura — UnB

V. 34, N. 68, 2025

ISSN 1982-9701

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)
Erick Felinto de Oliveira (UERJ, Rio de Janeiro-RJ, 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)

Pareceristas desta edição

Prof. Dr. Adelcio Camilo Machado
Prof. Dr. Alexandre Simões Pilati
Profa. Dra. Ana Clara Vieira da Fonseca
Profa. Dra. Ana Laura dos Reis Correa
Prof. Dr. André Matias Nepomuceno
Prof. Dr. Carlos Leite
Profa. Dra. Célia Sebastiana da Silva
Profa. Dra. Daniele dos Santos Rosa
Profa. Dra. Danielle Corpas
Profa. Dra. Deane Maria Fonseca de Castro e Costa
Prof. Dr. Edvaldo Aparecido Bergamo
Prof. Dr. Fabiano Ferreira Costa Vale
Prof. Dr. Fabio Cesar Alves
Prof. Dr. Filipe de Freitas Gonçalves
Prof. Dr. Francisco Chicote
Profa. Dra. Germana Henriques Pereira

Prof. Dr. Homero Vizeu Araújo
Prof. Dr. João Paulo Ferreira dos Santos
Prof. Dr. Juan Pedro Rojas
Profa. Dra. Karina de Castilhos Lucena
Profa. Dra. María Belén Castano
Profa. Dra. Mariela Ferrari
Profa. Dra. Maristella Petti
Prof. Dr. Martín Koval
Prof. Dr. Paulo Henrique Vieira de Souza
Prof. Dr. Rafael Batista de Sousa
Prof. Dr. Rogério Max Canedo
Profa. Dra. Thais dos Guimarães Alvim Nunes
Prof. Dr. Tiago Marcenes Ferreira da Silva
Prof. Dr. Tiago Sottilli
Profa. Dra. Vivianne Fleury de Faria

CERRADOS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura — UnB

V. 34, N. 68, 2025

ISSN 1982-9701

Qualquer parte desta publicação pode ser reproduzida, desde que citada a fonte.
SOBRENOME, Nome. Título do artigo. Cerrados, Brasília, v. 34, n. 68 p. 00-00, dez. 2025.

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

— Vol. 1, n. 1 (1992) — Brasília: Poslit, 1992 — Quadrimestral
ISSN 1982-9701.

1. 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

SUMÁRIO

1) TRAVAS NO HORIZONTE POLÊMICO DA CRÍTICA LITERÁRIA BRASILEIRA

Danielle Corpas

2) ASPECTOS DA QUESTÃO ENTRE TEORIA E PRÁTICA EM ADORNO NA ATUALIDADE

André Matias Nepomuceno

3) CRÍTICA CULTURAL Y CRÍTICA IDEOLÓGICA EN LA ENSAYÍSTICA TEMPRANA DE SIEGFRIED KRACAUER (1919-1933)

Francisco Garcia Chicote

4) SOBRE A FORMAÇÃO DA LITERATURA ARGENTINA: TRÊS MOMENTOS DECISIVOS

Karina de Castilhos Lucena

5) AINDA PARA UM ESQUEMA DE ANTONIO CANDIDO

Filipe de Freitas Gonçalves

6) A CRÍTICA LITERÁRIA E O PAPEL DO INTELLECTUAL EM TRABALHOS DE ANTONIO CANDIDO E PIER PAOLO PASOLINI

Ana Clara Vieira da Fonseca

7) HUMOR, Y ELEMENTOS SATÍRICOS EN *ME CASÉ POR ALEGRÍA* DE NATALIA GINZBURG

Maria Belén Castano

8) SÁTIRA, IRONIA, ALEGORIA? UM PROBLEMA N' "AS ACADEMIAS DE SIÃO", DE MACHADO DE ASSIS

Ana Laura dos Reis Correa

SUMÁRIO

**9) IRONIA E SÁTIRA NA FIGURAÇÃO DO PROGRESSO:
"CIVILIZAÇÃO", DE EÇA DE QUEIRÓS, E "O ALIENISTA", DE
MACHADO DE ASSIS**

Vitor de Oliveira Guerra
Deane Maria Fonseca de Castro e Costa

10) AO REVÉS DA HISTÓRIA EM *DOM CASMURRO* E *ESAÚ E JACÓ*: TRÊS PONTOS SOBRE MACHADO DE ASSIS

Thiago Andrea Sottili

**11) BRÁS CUBAS E A TRADIÇÃO DOS NARRADORES
SENHORIAIS**

Murilo da Silva Coelho

**12) OS RESTOS DO IMPÉRIO EM *O ESPLendor DE PORTUGAL*, DE
ANTÓNIO LOBO ANTUNES: ROMANCE, HISTÓRIA E MEMÓRIA**

Edvaldo A. Bergamo
Rogério Max Canedo

**13) UM ROMANCE HISTÓRICO ESQUECIDO: *A ESTIRPE*, DE
CARLA MALIANDI**

Fabiano Ferreira Costa Vale

**14) ENTRE A CRUELDADE E O HUMANISMO: UMA LEITURA
DE *LA FURIA*, DE SILVINA OCAMPO**

Daniele dos Santos Rosa

**15) PERSONAGENS E PAISAGENS GENÉRICAS: UMA
APROXIMAÇÃO TENTATIVA**

Martín Koval

**16) COMPLEXIDADE LITERÁRIA, ABUSO E SAGA JUVENIL EM
NABOKOV, SALINGER E LEWIS CARROLL**

Homero Vizeu Araújo

SUMÁRIO

17) UM MESTRE NADA INGÊNUO: REALISMO E SÁTIRA EM ALBERTO CAEIRO

Gabriel de Amorim Leite

18) "ELE DISSE QUE CHEGAVA LÁ": OS PONTOS DE VISTA DE CHICO BUARQUE E ELZA SOARES EM SUAS PERFORMANCES DA CANÇÃO "O MEU GURI"

Thais dos Guimarães Alvim Nunes

19) O GLOBO INFINITO DO MUNDO LIVRE: "SAMBA ESQUEMA NOISE" COMO JOGO DE AZAR

Paulo Henrique Vieira de Souza

20) "TRAGÉDIA ENTRE DOIS COPOS": ORDEM E DESORDEM EM CANÇÃO INTERPRETADA POR NELSON GONÇALVES

Adelcio Camilo Machado

21) REPRESENTAÇÕES DA MODERNIZAÇÃO CAPITALISTA NO MODERNISMO BRASILEIRO: O SURREALISMO CRÍTICO DE TARSILA DO AMARAL

Henrique Barros Ferreira

22) REALISMO EM *OS SUPRIDORES*: UMA INTERPRETAÇÃO LUKACSIANA DA REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE

Letícia de Araújo Bernardes

Yvonélio Nery Ferreira

23) A CONTRADIÇÃO COMO PRINCÍPIO DE COMPOSIÇÃO ARTÍSTICA EM *RAINHA LIRA*, DE ROBERTO SCHWARZ

Alex Alves Fogal

24) A LÍRICA REALISTA DE BERNARDO ÉLIS EM *PRIMEIRA CHUVA*

Júlio César Kohler Damasceno Baron

Matheus Nascimento Germano

SUMÁRIO

25) TRÊS MACABÉAS: CLARICE, ZULMIRA, CONCEIÇÃO

Fabio Cesar Alves

26) A EXISTÊNCIA DEVE SER ALGO MAIS: ROSÁLIO E O DESEJO DE GANHAR O MUNDO EM *O VOO DA GUARÁ VERMELHA*, DE MARIA VALÉRIA REZENDE

Deivisson Ricardo Januário Silva
Roberta Guimarães Franco

27) LITERATURA É RESISTÊNCIA: EXPERIÊNCIAS DE LEITURA LITERÁRIA EM SALA DE AULA

Vivianne Fleury de Faria
Ilma Socorro Gonçalves Vieira
Célia Sebastiana Silva

APRESENTAÇÃO

A *Revista Cerrados* celebra, neste número 68, os 25 anos de reflexões críticas ancoradas na tradição dialética, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília. A linha de pesquisa Crítica Literária Dialética é engendrada no Grupo de Pesquisa Literatura e Modernidade Periférica, fundado em 1999 pelo professor Hermengildo Bastos, uma das grandes referências críticas e teóricas dos docentes que compõem a linha de pesquisa. O Grupo e a linha têm contribuído, ao longo desses anos, para a formação de estudantes em nível de mestrado e doutorado, para o desenvolvimento da pesquisa sobre literatura e para a promoção de projetos, cursos, eventos de extensão.

Também deve-se destacar a atuação da linha de pesquisa Crítica Literária Dialética na produção e na publicação de estudos críticos vinculados a essa tradição. É o caso deste número da *Cerrados*, reunindo 27 artigos que atravessam fronteiras geográficas, temporais e disciplinares. Com isso, testemunha-se a vitalidade e a atualidade de um método crítico comprometido com a análise das relações entre forma estética, história e sociedade.

Este dossiê foi produzido no contexto de transição entre duas edições do Colóquio Internacional O Realismo e sua Atualidade. Na nona edição, ocorrida em 2024, o tema central trabalhado foi exatamente o mesmo deste que é proposto à edição da *Cerrados*: “25 anos de crítica literária dialética na UnB”. Alguns participantes do colóquio integram este volume com contribuições derivadas ou não dos textos apresentados durante o evento. O tema da décima edição, que ocorrerá em novembro de 2025, é “A crítica literária dialética, de Candido a Lukács”. De alguma forma, os artigos aqui reunidos antecipam e explicitam a validade contemporânea do debate que tem como referência esses nomes e também os de Schwarz, Benjamin, Adorno, Bastos, entre outros.

A organicidade do conjunto aqui apresentado se dá, salvo engano, pelo manejo do conceito de realismo. Nos termos da tradição da crítica literária dialética, o realismo não se confunde com um período literário e de modo algum com a transposição mecânica, pormenorizada e estanque da imediatez da vida social para as estruturas do texto literário, posto que o realismo artístico é, antes, a negação dessa imediatez pela criação de uma outra imediatez: a da obra literária, um particular no qual, pensando-se, por exemplo no caso da poesia, um sujeito enunciador singular se situa dialeticamente em relação ao mundo objetivo e busca exprimir sua subjetividade de modo a tornar legíveis algumas forças motrizes universais da História.

De forma mais ou menos evidente, o pressuposto realista encontra-se nos textos a seguir apresentados. Realismo, como se verá, é um reflexo estético da vida, que, por ser artístico, não repete simples e “fotograficamente” a realidade, mas conforma a superfície imediata da vida às necessidades e interesses humanos, criando um mundo próprio onde o homem pode se reconhecer como humano, uma vez que, na obra de arte, está unido e concentrado aquilo que na vida cotidiana, especialmente na sociedade fetichizada, se apresenta desarticulado e dissolvido: a relação entre sujeito e objeto; entre essência e aparência; entre individual e genérico.

Considerando tudo isso, do conjunto dos artigos, podem-se destacar ao menos três grandes eixos temáticos, que são interpenetráveis e intercambiáveis: 1) Diálogos com a tradição crítica dialética; 2) Análise das Formas literárias como expressão da contradição social e 3) Realismo e processo social na periferia global, 4) Expansões intermediárias e transnacionais e 5) Desafios pedagógicos e políticos.

Vários trabalhos revisitam fundamentos teóricos e suas aplicações contemporâneas. Danielle Corpas abre o volume com a discussão sobre os desafios atuais da crítica dialética diante de tendências teóricas hegemônicas, enquanto estudos sobre Adorno (Nepomuceno), Kracauer e Lukács (Chicote; Koval) exploram as mediações entre teoria, prática e realidade política. A releitura da obra de Antonio Candido (Lucena; Gonçalves) evidencia sua centralidade para a compreensão da formação literária brasileira e argentina. O método crítico de Candido, inclusive, aparece de modo transversal aos ensaios, aparecendo ora mais explicitamente ora mais subliminarmente, determinando a posição do crítico e a forma do olhar estético sobre a forma literária.

A sátira, a ironia e a alegoria emergem como ferramentas críticas privilegiadas. Artigos sobre Machado de Assis (Correa; Sottili; Coelho), Eça de Queirós (Guerra) e Alberto Caeiro (Leite) demonstram como esses recursos formalizam as tensões da modernização periférica. A análise de Rainha Lira, de Roberto Schwarz (Fogal), revela a contradição como princípio compositivo para representar a periferia capitalista.

A representação das desigualdades e a voz dos marginalizados percorrem estudos sobre José Faleiro (Bernardes & Ferreira), Bernardo Élis (Baron & Germano), Maria Valéria Rezende (Silva & Franco) e Conceição Evaristo (Alves). Destaca-se a investigação de estratégias estéticas — do realismo afetivo à literatura de testemunho — para figurar experiências subalternas e projetos emancipatórios.

O dossiê amplia o escopo da crítica dialética para a experiência cancional brasileira (Machado; Sousa; Nunes), a pintura modernista (Ferreira) e o teatro (Castano) são investigados nas formas de mediação da realidade social que apresentam como fatos especificamente estéticos. Estudos sobre Portugal (Bergamo & Canedo) e Argentina (Vale; Rosa) reforçam as possibilidades do viés comparativo através da análise dialética do fenômeno literário.

O volume se encerra com a contribuição de Fleury *et al*, calcadas nos postulados de Antonio Candido em “O direito à literatura”. Em seu texto, as autoras enfatizam o papel da literatura na educação básica, através de um interessante relato de experiência que articula leitura literária e consciência crítica diante da iminência da barbárie social.

“O direito à literatura”, de Candido, é um ponto de fuga de grande parte desses estudos, o que lastreia a observação concreta de um legado em movimento. Os textos coligidos doravante, assim, não apenas homenageiam um quarto de século de reflexão dialética na UnB, mas também contribuem para a sua contínua reinvenção. Ao enfrentar desde clássicos machadianos até narrativas contemporâneas do Sul global e outras formas de arte, os autores reafirmam a potência de uma crítica que: a) recusa a fragmentação e insiste na totalidade social como chave interpretativa; b) investiga como as formas artísticas encarnam contradições históricas; c) assume o compromisso ético de evidenciar os problemas da sociedade, sem abrir mão do rigor estético.

Este dossiê confirma, portanto, que a crítica dialética segue indispensável para desvendar os “restos do império” (Bergamo & Canedo) e as travas no horizonte polêmico (Corpas) de nosso tempo. Seu esplendor reside em “meter tudo lá dentro. A vida toda”, como sugere um dos autores abordados, Lobo Antunes.

Alexandre Pilati (UnB – POSLIT – Brasil)
Deane Maria Fonseca de Castro e Costa (UnB – TEL – Brasil)
Martín Ignacio Koval (UNAJ – Argentina)

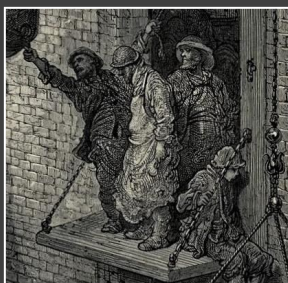
Organizadores do Dossiê

TRAVAS NO HORIZONTE POLÊMICO DA CRÍTICA LITERÁRIA BRASILEIRA

LOCKS ON THE POLEMICAL HORIZON OF BRAZILIAN LITERARY CRITICISM

DOSSIÊ: O REALISMO E SUA ATUALIDADE

25 anos de Crítica Dialética na UnB



ORGANIZADORES:

Alexandre Pilati



Deane de Castro e Costa



Martín Ignacio Koval



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM

v. 34, n. 68, ago. 2025

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



10.26512/cerrados.v34i68.57791

FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 03/04/2025

Aceito em: 23/06/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Danielle Corpas  

UFRJ | daniellecorpas@letras.ufrj.br

Resumo/Abstract

O artigo parte da evidência de que tendências teóricas que se consolidaram nos estudos literários brasileiros nas últimas duas décadas desqualificam o exercício da crítica de literatura que reflete sobre relações dialéticas entre forma estética e matéria social. Levando em conta formulações de origens bastante diversas entre si, procura-se assinalar que a generalização ou “aplicação” irrefletida de determinadas noções e proposições valorizadas no momento convergem para a recusa de procedimentos elementares da crítica de matriz dialética, o que por sua vez resulta em interceptação de todo um acúmulo crítico e rebaixa o valor de conhecimento da leitura atenta à singularidade das obras. Para demonstrar isso, a argumentação gira em torno de diretrizes influentes na pauta dos debates acadêmicos, a partir de uma série de expressões recorrentes no léxico universitário.

Palavras-chave: Crítica literária brasileira, Crítica dialética, Teoria Literária

The article starts from the evidence that theoretical trends that have consolidated in Brazilian literary studies over the past two decades dismiss the exercise of literary criticism that reflects on the dialectical relationships between aesthetic form and social matter. Taking into account formulations with various origins, it seeks to point out that the generalization or unreflective 'application' of certain notions and propositions valued at the moment converges to the refusal of elementary procedures of dialectical criticism, which in turn results in the interception of an entire critical accumulation and undermines the value of knowledge from careful reading of the singularity of the works. To demonstrate this, the argument revolves around influential guidelines in the agenda of academic debates, based on a series of recurring expressions in the university lexicon.

Keywords: Brazilian literary criticism, Dialectical criticism, Literary Theory.

Considerado do ângulo da história da crítica e da teoria literárias no Brasil, o fenômeno discutido neste artigo não tem nada de surpreendente. Em linhas gerais, trata-se do seguinte: tendências teóricas que vêm ganhando força nos cursos de Letras país afora neste primeiro quarto do século XXI desqualificam o exercício da crítica de literatura que reflete sobre relações dialéticas entre forma estética e matéria social mobilizando a tradição de pensamento materialista (o chamado marxismo ocidental, a Teoria Crítica e, em âmbito local, o acúmulo proporcionado pelos trabalhos de Antonio Candido e Roberto Schwarz). Isso não é surpreendente porque há tempos estamos acostumados aos ciclos de enfrentamentos entre correntes teóricas que se sucedem em posição de prestígio na universidade brasileira, e nessa dança das cadeiras não é a primeira vez que o ponto de vista dialético é convidado a se retirar do jogo, reputado obsoleto, restritivo ou conservador. O próprio Schwarz, em “Nacional por subtração” (1987), já esclareceu uma série de aspectos relacionados ao descarte periódico de reflexões adensadas ao longo de mais de uma geração, sempre em nome de novos paradigmas recém-valorizados no circuito acadêmico mundial e, em geral, sem que os procedimentos e questões, hipóteses e conclusões precedentes sejam objeto de juízo refletido¹.

Cientes dessa constante na vida universitária de países da periferia do capitalismo, não podemos perder de vista as circunstâncias de cada momento; do contrário, as possibilidades de intervenção nas discussões atuais tornam-se ainda mais reduzidas. Por isso, a proposta deste artigo é comentar uma amostra de coordenadas teóricas que hoje se encontram em vigor nos estudos literários brasileiros e influem decisivamente na pauta do debate crítico com premissas (concepções de leitura e de funções da literatura e da crítica, critérios de valoração) que tendem a refutar a contribuição da crítica de viés dialético, recusando inclusive alguns de seus fundamentos centrais, como a leitura cerrada e a consideração da forma estética como conteúdo histórico sedimentado. Não se trata de uma singularidade local, essas tendências têm amplitude global. Por isso mesmo é útil observar o acolhimento conferido a orientações teóricas que conflitam com – e, não raro, descartam – um lastro solidamente construído com a participação de críticos brasileiros.

Como ponto de partida, podemos recorrer mais uma vez a Roberto Schwarz. Em 2009, numa entrevista a Maria Augusta Fonseca (republicada em *Seja como for*), ele especificou fatores relacionados a esse desdém, que de lá para cá parece ainda mais acirrado. Perguntado sobre a vigência da perspectiva de Antonio Candido no cenário daquele momento, começa a resposta sumariando o rendimento da intervenção do programa crítico de Candido em face de outras propostas de abordagem da literatura nas décadas de 1950 e 60, e conclui o seguinte:

Passados os anos, o conjunto destas posições [de Antonio Candido] foi submergido, mas não refutado, pela maré pós-moderna. Saíram de cena a negatividade, a dialética e suas promessas de transformação, e entraram as teses do fim da história. A expansão avassaladora do capital, que deixou de ter limite externo, tornando-se global, mudou a paisagem. Entretanto será verdade que a qualidade estética, a consistência interna, o *close reading*, a substância social da forma, as problemáticas nacionais das ex-colônias e a própria ideia de crítica perderam a razão de ser? Embora o horizonte polêmico seja outro, só um cego não nota que estas exigências permanecem vivas, sob pena de regressão intelectual. Cabe às novas gerações retomar o assunto. (Schwarz, 2019, p. 269)

Para retomar o assunto de modo estratégico – com vistas a alcançar alguma repercussão na cena cultural, na definição de interesses de pesquisa e na formação de estudantes – é fundamental ter clareza das complicações com as quais é preciso lidar hoje para se fazer ouvir. Daí a tentativa de organizar aqui um pequeno (e incompleto) inventário de proposições influentes na definição do horizonte polêmico atual que se mostram especialmente refratárias à crítica dialética. Com isso, este artigo corre o risco de juntar apressadamente alhos com bugalhos, e também de chover no molhado, pondo em xeque noções e princípios diversos, inscritos em contextos e discursos também diferentes – mas por outro lado um tanto afins, já bastante conhecidos e frequentemente empregados como se fossem consenso. Acontece que a insistência em certos motivos e modos de polemizar faz parte do quadro contemporâneo. Exemplo disso é a sempiterna questão do cânone literário, que de tempos em tempos é repaginada, sempre mantendo-se um mesmo movimento contraditório: com base em um cânone teórico *up-to-date*, ao qual vão se juntando nomes rapidamente canonizados, contesta-se o interesse da literatura tida por canônica e procura-se instituir um contracânone formado pelos excluídos do cânone, um contracânone que, ao menos temporariamente, é tratado como um novo cânone. Essa história já é velha conhecida e continua sendo relevante, mas serão priorizados adiante tópicos que despontaram mais recentemente nos estudos literários no Brasil, onde tendem a ser tomados como pontos pacíficos, sobretudo quando se trata da produção literária contemporânea.

Antes de prosseguir, um esclarecimento a respeito das ponderações que serão apresentadas: o objetivo não é fazer *tabula rasa* de posicionamentos que confrontam as bases da crítica de viés dialético, nem desqualificar argumentos e procedimentos que a contestam, demonizando posições que se desviam dessa perspectiva. Isso seria ortodoxia tacanha. O propósito é inverso; a tentativa é de diálogo com ângulos teóricos divergentes, para fazer frente à *generalização ou aplicação imediata de ideias*, movimento que trava o horizonte da crítica, intercepta o alcance do debate que tais ideias poderiam fomentar.

¹ Vale lembrar que o autor de “Nacional por subtração” está longe de condenar “o esforço de atualização e desprovincianização em nossa universidade”. Isso é evidente no ensaio. O que se mostra problemático nos saltos de um paradigma a outro, no ritmo descontínuo da vida intelectual no país, é o fato de que “problemas a muito custo identificados e assumidos ficam sem o desdobramento que lhes poderia corresponder”, tornando-se assim mais difícil a “constituição de um campo de problemas reais, particulares, com inserção e duração históricas próprias, que recolha as forças em presença e solicite o passo adiante” (Schwarz, 1987, p. 31).

“Literatura pós-autônoma” é uma das noções do vocabulário teórico atual que vale a pena pôr em pauta como base para chegar a questões relacionadas não só às proposições de Josefina Ludmer. No artigo-manifesto em que trata do tema², a crítica argentina decreta “o fim do ciclo da autonomia literária”, que estaria atestado pela tendência à indissociação entre ficção e realidade, verificável em um conjunto de obras que tem uma espécie de relação imediata, ou pelo menos estreita, com práticas sociais. Note-se que Ludmer se refere a uma determinada série textual. Nas suas palavras, são pós-autônomos textos que “se instalam localmente e em uma realidade cotidiana para ‘fabricar o presente’ e esse é precisamente o seu sentido”. Essas “práticas literárias territoriais do cotidiano” podem assumir a forma do testemunho, da autobiografia, da reportagem jornalística, da crônica, do diário íntimo, da etnografia etc. Textos que são e não são literatura e, por se situarem nessa fronteira, demandariam da crítica “outra episteme e outros modos de ler”, não admitiriam “leituras literárias”, não poderiam ser lidos com critérios ou categorias literárias. Com isso, teria se tornado obsoleta a preocupação com o valor literário, uma vez que, para se fazer jus ao caráter performativo e interventivo de tais escritos, já não seriam suficientes estratégias analíticas tradicionais. O que eles demandam, a seu ver, é uma recepção também performativa, que extrapole limites institucionalizados da literatura para a aliança na postulação de “um território, a imaginação pública ou fábrica do presente” (cf. Ludmer, 2009, p. 41-45).

Este é um resumo bastante incompleto, que destaca propositalmente apenas movimentos argumentativos que nos interessam mais diretamente. Para discutir a fundo as hipóteses e conclusões de Josefina Ludmer sobre transformações da escrita contemporânea e sua relação com a realidade cotidiana (no artigo e em trabalhos posteriores), ou o rendimento de tais formulações quando postas em prática na abordagem de textos específicos, seria necessária consideração muito mais pormenorizada não só do artigo-manifesto mas também do debate repleto de matizes que ele inaugurou, assim como seria necessário o comentário de estudos nos quais se pudesse observar o alcance e os limites de exercícios críticos alimentados por essa teoria³.

O ponto que importa assinalar aqui é bem mais elementar: o modo performativamente cabal como se afirma uma série de interdições à abordagem de uma parcela significativa da produção contemporânea. O texto de Ludmer diz *não* ao que chama de “leituras literárias”, *não* aos critérios e categorias dos estudos literários, *não* à atribuição de valor literário.

Vamos ficar por enquanto apenas com a primeira negativa (da qual a segunda é decorrente; voltaremos à espinhosa questão do valor literário em breve).

Se estamos falando de escritas híbridas, situadas na fronteira entre a literatura e outros gêneros artísticos (textuais ou não), ou mesmo entre arte e performances ou práticas sociais, então os escritos a que se refere Josefina Ludmer não deixam de ter alguma dimensão literária, seja lá como se defina isso – aliás, chama atenção o fato de que a argumentação parece pressupor uma concepção presentemente estável dos “parâmetros que definem o que é literatura” (Ludmer, 2009, p. 41). Enfim, se se reconhece alguma dimensão literária, por que o regime de “leitura literária” deve ser peremptoriamente descartado em prol de um regime de leitura aderente ao impulso performativo dessas escritas, mimetizando ou emulando seu modo de empenho de intervenção na realidade?

Recusa similar da chamada leitura literária – aquela que opera com “critérios e categorias literárias como autor, obra, estilo, escritura, texto e sentido” (Ludmer, 2009, p. 42) – se verifica nas postulações de Florencia Garramuño (bastante afins às de sua conterrânea) em torno da “inespecificidade na estética contemporânea”:

A articulação dos textos com e-mails, blogs, fotografias, discursos antropológicos, entre muitas outras variantes; ou, no caso da poesia, a colocação em tensão do limite do verso, que pode incorporar amiúde todas essas outras variantes referidas, cifra nessa heterogeneidade uma vontade de imbricar as práticas literárias na convivência com a experiência contemporânea. Para essa literatura, uma leitura estritamente “disciplinada” ou disciplinar pouco parece poder captar (Garramuño, 2014, p. 35-36).

Nesse trecho de *Frutos extraños*, a intercambialidade entre *disciplinada* e *disciplinar* sugere uma pecha de conservadorismo atribuída a práticas de leitura associadas aos textos literários não-inespecíficos. Não fica claro, porém, por que motivos essas práticas seriam inaptas para lidar com composições que incorporam materiais originários de outros discursos ou campos que não “o literário” (aspas de Garramuño), como se tais elementos heterogêneos, ou sua articulação, fossem em si refratários à leitura que reflete sobre significados de recursos formais manejados na fatura da obra.

Outro problema, do ponto de vista da circulação de teorias contemporâneas como essas, é que proposições elaboradas a partir de um determinado quadro de referências literárias são frequentemente convertidas em palavras de ordem. Um conjunto de aspectos identificado numa parcela de obras recentes é compreendido como marco de uma transformação radical na produção artística e no debate cultural, o que justificaria a reversão absoluta da maneira de se

2 “Literaturas pós-autônomas” foi publicado online pela primeira vez em 2006, depois republicado em outros veículos com pequenas alterações. Utilizamos aqui a versão que a autora numerou como 2.0.

3 Há alguns anos Wanderlan Alves (2021, p. 123-124) já observou que “o debate sobre pós-autonomia começa a se tornar ilegível por sua amplitude”, sobretudo na Argentina e no Brasil, sendo que aqui a recepção da categoria proposta por Ludmer tem uma peculiaridade: “por vezes quase tomada como noção que pode ser ‘aplicada’ ou desdobrada como exercício analítico”.

encarar a arte, como se tudo o que integra uma certa tradição se tornasse velharia. Não por acaso, prefixos com sentido de superação ou negação são tão recorrentes no léxico universitário nas últimas décadas. Por essas e outras, as formulações teóricas a respeito da literatura do presente servem de combustível para a recusa de modos de leitura associados à literatura precedente, recusa que vem de par com a defesa da eficácia de outras modalidades de aproximação ao texto, por vezes designadas de maneira um tanto imprecisa, em expressões nas quais a finalidade faz as vezes de procedimento: “leitura dissonante”, “leitura divergente”, “leitura desviante”, “desleitura”... Seriam estratégias de relação com os textos contemporâneos mais afinadas com o que eles demandam – daí que essa terminologia seja empregada, por exemplo, em relação à literatura compreendida como decolonial. Mas é imperativo que a crítica adote o regime de leitura solicitado pelo texto? Essa demanda também pode ser tomada como componente da forma objetiva, a ser interpretada...

Uma alternativa que se projetou a partir da universidade norte-americana foi a “leitura de superfície”. Ainda que o termo não seja tão recorrente entre nós, não é difícil identificar em trabalhos teóricos e críticos brasileiros a inclinação a substituir o empenho de decifração da obra pela disposição de fruição estética engajada, numa relação com o texto literário e com a escrita crítica que seria menos “instrumental” (em sua busca de conhecimento via interpretação) e mais pautada pelos afetos, entendidos como motor de transformação. Um tipo de leitura que se anuncia como abertura para a imaginação superadora dos constrangimentos impostos pela realidade degradada. É para isso que aponta, por exemplo, a última parte de um artigo publicado na revista da ABRALIC com o emblemático título “Post-Theory and beyond”. Luiz Fernando Valente (2021, p. 33) apresenta motivações da leitura de superfície e salienta: “surface reading is rooted in progressive humanistic practices”.

Within the scope of this article, however, the key question, in Brazil and elsewhere, for anyone who believes, as I do, that by reaffirming our membership in the planetary human community, literature may serve as an antidote for the dystopic sense of chaos and hopelessness that we are currently experiencing, should ultimately be not *how much* we publish nor even *what* we read but *why* and *how* we read in these distressful years of the early twenty-first century. (Valente, 2021, p. 34)

Uma vez que o endosso de discursos contestadores ou progressistas é muito mais imediato e evidenciado pela crítica que se quer pós-autônoma, inespecífica, pós-teórica, alinhada ao regime estético das artes por meio de modelos de leitura aderentes à própria performance textual, os procedimentos da crítica de viés dialético (com a carga de negatividade de que pode mobilizar na reflexão) são tidos como insuficientes ou impotentes para lidar com as urgências do presente. Há nisso um pressuposto bastante questionável, segundo o qual o engajamento em ações afirmativas (da obra e da crítica), de fato constituem um “antídoto”, “fabricam” a imaginação de um presente mais promissor ou mais combativo. A feição libertária manifesta ganha contornos de valor ético-estético, uma vez que cada vez mais e cada vez com mais naturalidade é atribuída à literatura uma função ético-reparadora, como notou André Cechinel (2021) num artigo em que assinala a conversão da literatura e dos estudos literários em “campo ético-reparador, responsável [...] por ‘dar visibilidade’, ‘lembrar’, ‘reparar danos’, ‘confortar’ etc.”. Em contraste com a intransitividade e a negatividade que caracteriza boa parte da literatura do século XX, afirma-se agora “um crescente pragmatismo [...] segundo o qual os artefatos literários teriam de atuar diretamente sobre o real, aproximando-nos dos ‘outros’ seres (humanos, animais, natureza etc.), ensinando-nos a viver melhor e a ter autoconfiança, apresentando-nos o passado silenciado pelos vencedores da história oficial, enfim, ‘fazendo o bem’”. Note-se que é forte a carga de normatividade nessa suposição de que textos literários poderiam apontar caminhos para corrigir os males da dita civilização. E essa normatividade tem consequências de diversas ordens, como a condenação que pleiteia o ostracismo de determinadas obras e autores, ou a circunscrição do ângulo de abordagem de determinadas séries literárias (como, por exemplo, a literatura de autoria indígena, cuja leitura na maior parte dos casos fica restrita à descrição e à celebração de uma cosmopercepção distinta da cultura de matriz europeia e à qual se atribui caráter redentor).

A questão do valor da obra literária e da função da literatura e da crítica também está implicada na vigência de outra expressão corrente do vocabulário teórico contemporâneo: “lugar de fala”, que se popularizou com o livro da Djamila Ribeiro (2017). A própria autora alerta para equívocos em sua vulgarização que têm a ver com o ponto em que vamos nos deter: “muitas pessoas ligadas a movimentos sociais, em discussões nas redes sociais, já devem ter ouvido a seguinte frase ‘fique quieto, esse não é seu lugar de fala’” (Ribeiro, 2017, p. 20). A noção, de fato, tem sido objeto de muita controvérsia. Uma das posições mais incisivas em sua contestação foi assumida por Jessé Souza, no primeiro capítulo de *Como o racismo criou o Brasil* (2021). O título provocativo deixa bem claro o enfrentamento: “Parece emancipação, mas é só uma fraude neoliberal: sobre ‘lugar de fala’, ‘representatividade’ e afins”. O que o sociólogo entende como equalização ao discurso neoliberal no livro de Djamila Ribeiro se deve, em grande medida, ao rebaixamento da categoria de classe social, lembrada em *O que é lugar de fala?* sempre muito *en passant*, nivelada como um fator entre outros no contexto da interseccionalidade das opressões, a ponto de ser reduzida de modo simplista a critérios de renda, o que mascara a intrincada trama das desigualdades: “o que a análise de Djamila esconde é que a forma mais importante de opressão social na sociedade moderna se refere à estratificação da sociedade em classes sociais” (Souza, 2021, p. 18).

Mas o que cabe apontar aqui, mais modestamente, é uma função que a expressão “lugar de fala” vem desempenhando quando se trata da criação e da interpretação de textos literários. Frequentemente, seu sentido acaba deslizando do reconhecimento da legitimidade e da importância do ponto de vista interno a determinado contexto ou experiência social (incluindo fatores como raça e gênero) para a afirmação de uma autoridade baseada no testemunho ou na identificação. Uma autoridade que muitas vezes refuta qualquer contestação ou mesmo qualquer ponderação que não provenha

do mesmo lugar social, ou pelo menos de um lugar social reconhecido como equivalente. Assim, a noção de “lugar de fala” muitas vezes é acionada como espécie de salvaguarda argumentativa quando se trata de refutar apreciações com alguma carga de negatividade.

Vamos imaginar uma situação hipotética: um homem cis hétero branco de classe média com posição de prestígio na universidade que se dedicasse a problematizar com acuidade, a pôr em discussão eventuais complicações, contradições ou impasses, por exemplo, na estética da “escrevivência” de Conceição Evaristo. Sabemos que problematizar os princípios e resultados de um projeto estético-político pode revelar singularidades interessantes no texto literário e na cena cultural, abrindo margem para questões que podem não estar postas na superfície da enunciação. Isso não significa deslegitimar aquele projeto. Sabemos, porém, que tal possibilidade de entrada na obra de Conceição Evaristo tende a não ser vista com bons olhos. Tanto por conta do perfil social de nosso hipotético crítico quanto porque vigora hoje a suposição de que a problematização relativizaria o caráter afirmativo dessa escrita que enuncia um posicionamento antirracista, de uma autora que é referência e inspiração para o movimento negro, com papel de destaque no crescente reconhecimento da literatura de autoria negra como uma série literária que tem que ser pensada em sua especificidade.

Como indicou Roberto Schwarz na entrevista citada no início, a negatividade agora é negada, virou tabu. Então, indicar algum eventual aspecto não-positivo naquele projeto artístico ou naquela obra passa a ser um risco, porque, no extremo, isso pode ser considerado atitude reativa ao antirracismo que é central no trabalho daquela autora. Um exemplo recente desse tipo de situação foi a polêmica em torno do segundo romance do Itamar Vieira Junior, *Salvar o fogo* (2023). O escritor refutou ferrenhamente a resenha da Lygia Diniz (2023), afirmando que tinham fundo racista as ressalvas da crítica, relacionadas, entre outras coisas, à construção de personagens. Apesar do tom ponderado de Diniz (em passagens como “O romance traz, de fato, muitos elementos previsíveis — em parte inevitáveis, dado o parentesco temático com o romance anterior. Algumas retomadas são, porém, bem-vindas.”), Vieira Junior não se pronunciou sobre aspectos da composição da narrativa levados em conta pela professora da UFMG; a seu ver a resenha apontava limitações em seu romance pelo seguinte motivo: “O editor branco escolhe a crítica branca para resenhar um romance atravessado pela raça e pelo colorismo. Eles precisam nos lembrar que na literatura brasileira não há espaço para nós, então o pacto é deixar a avaliação entre eles” (Vieira Junior, 2023). Os ânimos exaltados na controvérsia, que reverberou nas redes sociais, demonstram o quanto é delicado intervir em discussões dessa ordem.

O episódio serve para ilustrar outra complicação contemporânea, que pode ou não derivar da afirmação de um lugar de fala: o pressuposto da autoridade do autor. Nos debates sobre literatura brasileira contemporânea não é incomum a associação imediata, a confusão mesmo, entre intenções declaradas do escritor e o resultado efetivo de sua composição – como se não pudessem ser significativas eventuais dissociações, tensões ou contradições entre o artefato literário e seu projeto. Aquilo que o autor diz querer expressar, as ideias que professa, os efeitos de leitura que parece pretender e a sua atuação na esfera pública passam a valer mais na recepção do que o texto em si.

Há dois fatores de contexto, muito evidentes, que alimentam a revalorização da intencionalidade, ou a sobrevalorização do gesto autoral, em detrimento da forma objetiva. O primeiro é a aproximação virtual entre autores, leitores e críticos na era das redes sociais. Os vídeos, entrevistas, lives, posts não só amplificam a ressonância das explicações que o escritor oferece sobre os sentidos de seu trabalho como também conferem legitimidade instantânea a esses depoimentos e posicionamentos rapidamente curtidos e compartilhados. O segundo fator é a especialização acadêmica que define o perfil de uma parcela importante dos escritores contemporâneos, espécie de “simbiose entre a prática ficcional e a formação universitária em Letras ou Comunicação Social, a qual tende a trazer para dentro das formas e dos gêneros a própria reflexão sobre a escrita, a partir muitas vezes dos materiais da linguística e da teoria literária” (Mello, 2017, p. 27). Mesmo autores sem formação universitária mantêm interlocução com o ambiente acadêmico por meio de oficinas de escrita criativa, projetos de extensão, movimentos sociais. No caso do escritor proveniente de territórios periféricos, o que tende a pesar mais em sua recepção é mesmo o lugar de fala, enquanto no caso do escritor graduado ou pós-graduado a valorização pode ser alavancada pela afinidade com outros parâmetros teóricos que estejam em alta, e que esse escritor integrado à vida acadêmica sabe manejar em sua escrita.

Claro que a autoconsciência do ficcionista ou do poeta está longe de ser um defeito. O problema a ser considerado é o quanto isso vem sendo instrumentalizado como critério de valor, quando o leitor acadêmico é convertido em leitor modelo. A imbricação entre Teoria, criação literária e superexposição online complica a equação da crítica porque favorece a conversão do elemento extraliterário ou pré-literário (como o lugar de fala ou o projeto autoral) em valor. Não valor estético, uma noção que, como já vimos, vem sendo descartada. Mas, de qualquer modo, é uma espécie de valor atribuído à obra. Talvez o ponto nevrálgico dessa complicação possa ser sintetizado com uma afirmativa de Jacques Rancière (2003) num artigo dedicado a outras questões relacionadas a autoria: “o autor contemporâneo é mais estritamente proprietário do que jamais o foi qualquer autor”. Apesar de o assunto de Rancière no texto ser bem distinto, é oportuna essa imagem do autor-proprietário. Ela ajuda a pensar os efeitos da sobrevalorização da performance autoral, que acentua o caráter de mercadoria da produção literária, já que a definição prévia de sentido da obra a captura num circuito em que fica reduzida sua potência significativa, suas contradições, suas fissuras...

O feixe de questões em jogo no horizonte polêmico é extenso, não se resume àquelas que se relacionam diretamente aos tópicos abordados aqui. A partir desse inventário incompleto, porém, devem ter ficado discerníveis linhas de força entrecruzadas que exprimem a recusa da ideia de leitura como reflexão sobre formas objetivas, seja em nome da valorização ética de um projeto estético, seja em nome de uma relação com a literatura que se faz como vivência com finalidade imediata. Em outras palavras: a recusa da relevância do valor de conhecimento de aspectos específicos da experiência social figurados na obra, em prol do investimento no potencial da imaginação ou da linguagem como recurso reparador. Não são muito frequentes entre nós bons debates em torno disso, com disposição argumentativa que vá além de palavras de ordem para conferir ponderadamente possíveis contribuições de posições divergentes.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Wanderlan. Pós-autonomia e crítica menor. **Remate de males**, São Paulo, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, v. 41, n. 1, p. 122-151, jan./jun. 2021. DOI: <https://doi.org/10.20396/remate.v41i1.8663968>. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8663968/26950>. Acesso em: 21 mar. 2025.
- CECHINEL, André. Reconfigurações ético-reparadoras do literário hoje. **Remate de males**, São Paulo, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, v. 41, n. 1, p. 76-97, jan./jun. 2021. DOI: <https://doi.org/10.20396/remate.v41i1.8658823>. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8658823>. Acesso em: 21 mar. 2025.
- DINIZ, Lygia. Espírito do tempo. **Quatro cinco um**, São Paulo, n. 69, 21 abr. 2023. Disponível em: <https://quatrocinco.um.com.br/resenhas/literatura/literatura-brasileira/espirito-do-tempo/>. Acesso em: 21 mar. 2025.
- GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- LUDMER, Josefina. Literaturas postautónomas 2.0. **Propuesta Educativa**, Buenos Aires, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, n. 32, 2009, p. 41-45. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=403041704005>. Acesso em: 21 mar. 2025.
- MELLO, Jefferson Agostini. Um folhetim universitário. In: **Literatura e crítica no Brasil hoje**. Brasília: Edições Carolina/GELBC-UnB, 2017. *E-book*. 454 p. p. 36-75. Disponível em: https://www.amazon.com.br/Literatura-cr%C3%ADtica-no-Brasil-hoje-ebook/dp/B074TY9NVM/ref=sr_1_1?__mk_pt_BR=%C3%85M%C3%85%C5%BD%C3%95%C3%91&dib=eyJ2IjojMSJ9.URTdbzAU6VCXIGRgVwo54Q.KdFcN_ZWjBKLS8BwhkVisamKtGAfbN78pUh8WG6U8EI&dib_tag=se&keywords=jefferson+agostini&qid=1742576974&sr=8-1. Acesso em: 21 mar. 2025.
- RANCIÈRE, Jacques. Autor morto ou artista vivo demais?. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 6 abr. 2003. Caderno mais!. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0604200308.htm>. Acesso em: 21 mar. 2025.
- RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?**. Belo Horizonte: Letramento, 2017.
- SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: **Que horas são?**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 29-48.
- SCHWARZ, Roberto. Sobre Antonio Candido [entrevista a Maria Augusta Fonseca]. In: **Seja como for**: entrevistas, retratos e documentos. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2019. p. 264-269.
- SOUZA, Jessé. Parece emancipação, mas é só uma fraude neoliberal: sobre “lugar de fala”, “representatividade” e afins. In: **Como o racismo criou o Brasil**. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2021. p. 14-43.
- VALENTE, Luiz Fernando. Post-Theory and beyond. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Porto Alegre, v. 23, n. 42, p. 21-37, jan./abr., 2021. DOI: <https://doi.org/10.1590/2596-304x20212342lfv>. Disponível em: <https://rbcl.com.br/index.php/rbcl/article/view/600>. Acesso em: 21 mar. 2025.
- VIEIRA JUNIOR, Itamar. **Salvar o fogo**. São Paulo: Todavia, 2023.
- VIEIRA JUNIOR, Itamar. Vini Jr. ensina que devemos erguer a cabeça e ir até o fim contra racismo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 maio 2003. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/itamar-vieira-junior/2023/05/vini-jr-ensina-que-devemos-erguer-a-cabeca-e-ir-ate-o-fim-contra-racismo.shtml>. Acesso em: 21 mar. 2025.

ASPECTOS DA QUESTÃO ENTRE TEORIA E PRÁTICA EM ADORNO NA ATUALIDADE

ASPECTS OF THE QUESTION BETWEEN THEORY AND PRACTISE IN THEODOR

DOSSIÊ: O REALISMO E SUA ATUALIDADE

25 anos de Crítica Dialética na UnB



ORGANIZADORES:

Alexandre Pilati



Deane de Castro e Costa



Martín Ignacio Koval



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM

v. 34, n. 68, ago. 2025

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



10.26512/cerrados.v34i68.57707

FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 31/02/2025

Aceito em: 23/06/2025

DISTRIBUÍDO SOB



André Nepomuceno  

UnB | andrenepomuceno@uol.com.br

Resumo/Abstract

O artigo analisa posições de Theodor Adorno a respeito da relação entre teoria e prática. A partir do andamento conjunto de razão e revolução na história da filosofia, traça um itinerário que chega aos dilemas atuais do Brasil. Ao comentar considerações do crítico literário brasileiro Roberto Schwarz, conclui que a tensão na dialética da não-identidade posta por Adorno permanece fecunda como problema incontornável, tanto para o pensamento crítico quanto para a conjuntura política.

Palavras-chave: Theodor Adorno, teoria e prática, Roberto Schwarz, conjuntura política brasileira.

The article analyses positions of Theodor Adorno regarding the relationship between theory and practise. Based on the jointed trajectory of reason and revolution in the history of philosophy, traces an itinerary that reaches Brazil's current dilemmas. Commenting on considerations made by the brazilian literary critic Roberto Schwarz, concludes that the tension in the dialectic of non-identity posed by Adorno remains a fruitful and unavoidable problem, both for critical thinking and for the political conjuncture.

Keywords: Theodor Adorno, theory and practice, Roberto Schwarz, brazilian political conjuncture.

INTRODUÇÃO

Para abordar a questão, cabe lembrar o vínculo entre razão & revolução na história da filosofia.

A crítica à “Escola de Frankfurt” — nucleada no Instituto de Pesquisa Social (fundado em 1923), teve Theodor Wiesengrund Adorno como um de seus expoentes — suscita, muitas vezes, a dicotomia entre teoria e prática, onde a teoria é considerada distanciada da intervenção política.

No entanto, a *Dialética Negativa* de Adorno (2009), publicada em 1966, vem a partir da falha da filosofia na sua realização¹, ou seja, a queda da tradição emancipatória.

É dessa perspectiva que Adorno aborda a separação entre teoria e prática como um problema no qual o pensamento é já uma prática.

A partir de dois artigos do autor, este trabalho visa à conexão dos termos teóricos da questão à crítica do governo de extrema-direita eleito em 2018 no Brasil e sua sucessão democrática em 2022.

Para isso, traremos elementos do crítico literário Roberto Schwarz reunidos em comentários recentes acerca da realidade política brasileira.

SOBRE A EVOLUÇÃO DA FILOSOFIA

Para contextualizar, faço o seguinte esboço.

A referência da filosofia moderna é o racionalismo de Descartes (1596-1650), como uma Razão que emerge da Renascença e culmina nas revoluções Francesa (1789) e Russa (1917).

A razão burguesa consolidará a forma republicana e os direitos universais, mas delimitará a classe trabalhadora enquanto sujeito e vítima, ao mesmo tempo.

Para além da ideologia do sujeito de direito universal, a revolução socialista calçaria no materialismo histórico balizado por Marx; instauraria a “ditadura do proletariado” e o “novo homem”.

Grosso modo, esse foi o marco em que a luta de classes determinaria a superação para a sociedade comunista. No entanto, ambas as razões se frustraram, o que motivou as críticas expressas no chamado marxismo ocidental.

Ao denunciar isso, convergimos para a visão do “ceticismo” frankfurtiano a ser antes um resgate do que uma fuga, uma afirmação do pensamento pela negação do que é, mais do que o que deve ser.

Se a metafísica antiga é a de um princípio dos princípios, a do “Espírito” encarnado na história leva à dialética materialista, pois o dever ser está no ser social. Marx acatará essa dialética, mas critica a Ideia como direção do processo histórico.

São conhecidos os seus ditos de que não é a consciência do ser que determina o homem, mas o ser social que determina a consciência; e o de que são os homens que fazem a história, mas não escolhem nas condições dadas para isso.

Nesse sentido, o mais emblemático elo entre filosofia e revolução talvez seja a 11^a das Teses sobre Feuerbach, em *A ideologia alemã*: “Os filósofos só *interpretaram* o mundo de diferentes maneiras; do que se trata é *transformá-lo*” (Marx, 1989, p. 103).

Há muita polêmica quanto a essa tese, o que levará Adorno a reforçar o caráter autocontraditório, se tomada como antinomia².

Marx se referia ao idealismo dos “jovens hegelianos”. Até porque vários filósofos já haviam proposto a realização de utopias³. Já nas Teses ele assinalava o valor da educação e da compreensão da práxis. Voltarei a esse ponto.

Com a dialética, não há como retornar para princípios primeiros, pois a ideia de Progresso é ligada à História vista como um processo de avanço racional junto à civilização burguesa, cujos interesses econômicos levam à profissionalização dos intelectuais.

1 Vale citar a aula inaugural do professor Marcos Nobre (2022): Solidariedade com a metafísica no instante de sua queda. Segue a sua tradução ali expressa da primeira e última frases da *Dialética Negativa*: “A Filosofia, que um dia pareceu ultrapassada, mantém-se em vida porque seu instante de realização *escapou*” e “Tal pensar é solidário com a metafísica no instante da sua queda.”

2 Há nuances de tradução da tese (como a conjunção adversativa “porém”, incluída por Engels e que intensificaria o contraste), que não interferem, aqui, para os efeitos genéricos da “separação” entre teoria e práxis.

3 Registro a referência imediata no podcast Filosofia vermelha (2020).

Sob essa premissa, caberia à Teoria Crítica (doravante, TC) um agudo diagnóstico da herança do séc. XIX, pois não teria sido bastante a Interpretação que preparava a revolução para superar o capitalismo. A “demissão” da filosofia não cumprira sua promessa de Emancipação

A metafísica decorrente dessa torção frustrada leva à Ontologia do estado falso — expressão de Marcos Nobre (1998).

Ao mesmo tempo, contrasta com a visão hegeliana do Estado como reconciliação, ao cabo realizada pelo Espírito absoluto. Em outro grau, se contrapõe a Marx, onde a identidade tenderia a existir no futuro.

NÃO-IDENTIDADE: DIFERENCIAL ENTRE TEORIA E PRÁTICA

Segundo Adorno, há que pensar uma Dialética da não-identidade.

A luta da teoria não surge tanto de um programa de ruptura, mas da concepção de que a pergunta pelo concreto segue mais por uma razão de negação, a contracorrente, do que de causa e efeito.

Nestas circunstâncias coercivas, a busca do conceito em si é já uma prática. Cabem ao menos dois aspectos aqui. O primeiro é o de que pensar exige o dispêndio de energia, contido no trabalho mental e físico da escrita, no tempo de concentração, etc. O segundo é da atividade pública, da movimentação diante de públicos, instituições e meios de comunicação, entre outros.

Dito isso, passo aos dois textos escolhidos.

RESIGNAÇÃO⁴

Com efeito, entendo que se pode situar a questão da condição resignada pelo lado de um suposto alheamento, até mesmo no campo valorativo da moralidade.

Seguem os pontos com que Adorno coloca os termos do debate.

Para a suspeição de a TC não ser prática, o autor parte de referência pejorativa a ele como uma personalidade “sensível”.

Do “hotel abismo”, termo usado por Lukács⁵ (mas não só por ele) para um suposto alijamento do processo real de transformação, Adorno ressalta que sua posição deriva da própria divisão social do trabalho quanto ao lugar do intelectual: se ela deforma, também forma, e varia no tempo.

É importante o destaque quanto à dita demasiada sensibilidade: ao refutá-la, surge a pergunta de como ser intelectual sem ser sensível. Por exclusão, o critério demandado seria a insensibilidade?

Outra “acusação” – sigo glosando o autor – seria a de que ele não considera realizável aquilo que imagina; na verdade nunca quis realizá-lo.

Assim, o que se espera é a atuação manifesta (até mesmo em atos violentos), em caso contrário, a suposta inação repercute com hostilidade, pois o ideal de liderança é o do esportista vencedor e não de um “covarde”.

Sob esse parâmetro, alerta Adorno: “A distância da práxis é suspeita aos olhos de todos” (2021, n.p.).

Em contraposição a esse entendimento, ele analisa o ativismo e a pseudo-atividade para interpelar a prática pressuposta como suficiente em si.

Ele relativizará a posição tomada pelo “ativismo pensante”, encarnado em correntes políticas, penso, cujo modo de organizar cristaliza uma teoria como mera tática para movimentar e impor a sua prática.

Outro ponto citado é o da função do medo e da fúria, pois quem tem a sua convicção questionada tende a sentimentos de ressentimento com quem frustra as certezas, que se tornam palatáveis ao trazerem de imediato a recompensa pelo cumprimento das “palavras de ordem”, por definição menos complexas do que o esforço exaustivo da reflexão.

4 Título da Conferência radiofônica pronunciada por Adorno em 1968. (Adorno, 2021, n.p.).

5 Faço um extrato livre, apenas como ilustração, das palavras de Jeffries (2018, p. 9-10): “O filósofo György Lukács uma vez atacou o fato de que Adorno e outros tinham fixado residência no que ele chamou de Grande Hotel Abismo. Com o espetáculo do capitalismo de monopólio que estava destruindo o espírito humano lá embaixo, a Escola de Frankfurt se reclinava no terraço, tinha abandonado a necessária conexão entre teoria e prática. Assim, a teoria tornava-se um exercício elitista de interpretação”.

O ativista crente sofreria com a continência que lhe é contrária, e reage culpando o mensageiro, ao invés de assimilar a dificuldade.

Por outro lado, creio, o reconhecimento da mensagem implicaria autocrítica. Nesse ponto, a crítica da crítica teria um papel moderador, ou seja, promoveria a mediação do que é afirmado como modelo para o momento histórico, seja qual for a sua dimensão. Mas, como regra, o narcisismo ativista se casaria com o maniqueísmo, que automatiza o oponente.

A angústia pelo que não pode ser negado se historiciza em perguntas tais como por que os trabalhadores se incorporaram ao funcionamento dos monopólios, e por que a indústria cultural incorpora em si a ideia de rebeldia?

A propósito, ontem e hoje verifica-se também o fenômeno do apoio de ampla parcela da classe trabalhadora à extrema-direita.

Com efeito, para Adorno não há que de modo algum os que são compromissados com a transformação social deixarem de agir, de fazer a disputa de teses e suas práticas (vimos que a necessidade dessa ação tornou-se um axioma); sublinho a importância estruturante que isso tem, mas se aponta a pertinência de questionar o que e o modo de pensar sobre o que se faz ou não. Isso dá trabalho.

Nessa encruzilhada estão as pseudo-atividades nascidas de premissas irrealistas. Diz Adorno:

O salto na práxis não cura o pensamento da resignação enquanto ele for pago com o saber secreto de que este não é o caminho. A pseudo-atividade é, em geral, a tentativa de salvar enclaves de imediatividade em meio a uma sociedade completamente mediada e endurecida. (2021, n.p.)

Cabe observar que graus de espontaneidade seriam capazes de contestar o mundo administrado, o qual, por sua vez, tende a domesticá-la. Uma lembrança é a do anarquismo, que, se não caducou, voltaria como “fantasma”.

Um importante traço inesperado, quando se evoca a suposta acomodação é o desconhecimento de que a negatividade da ação já era prevista em Marx:

Em Marx, a doutrina dessa unidade era animada pela possibilidade presente da ação – não realizada já naquele momento. Hoje se delineia antes o contrário. As pessoas se afeitam a ações por apreço à impossibilidade da ação. Todavia, já em Marx se oculta aí uma ferida. (2021, n.p.)

Segundo Adorno, é radical lembrar que o deslocamento de Marx para fazer *O capital* (2013), em 1857, foi a partir do reconhecimento do impasse histórico. E essa inflexão teve profundo caráter interpretativo.

A dualidade da leitura da 11ª Tese (1989) e o feitiço analítico de *O capital* (2013) se complementam com o conhecido dito do Marx maduro, “tudo o que sei é que não sou marxista” – a respeito daqueles que, em nome da ação ou da afetação, desprezavam o estudo da história.

Faço aqui um pequeno excursus, a respeito de uma certa memória da crítica revolucionária feita por ou baseada em Marx.

Em *Sobre a questão judaica* (2010) e em outros textos dos *Manuscritos econômico-filosóficos* (2004), Marx, em 1843, desqualificava a crítica que não se dirigia à transformação social. Apesar de avanços significativos, a crítica da religião (se refere com ênfase a Ludwig Feuerbach) e a da revolução política (considerada como apreendida pelos hegelianos de esquerda) não bastavam para a emancipação humana. No estado burguês, o direito travestia a disparidade material de classe, o que implica por consequência a imposição da crítica ideológica.

Ironicamente, Marx propunha a crítica da crítica crítica.

Assim, seria incontornável a crítica da economia política, uma vez que revolução deveria ser social, isto é, romper com a ordem da propriedade privada, entre outros pressupostos.

Se tomarmos um salto histórico, a maior experiência foi a da União Soviética, que levou em geral ao dogma político e da planificação econômica – à parte a tensão de forças em disputa com o ocidente capitalista –, e cuja queda impactou os partidos comunistas.

A meu ver, aí a reflexão de Adorno faz um resgate de uma crítica, crítica, desta vez para diagnosticar a falência daquela crítica transformadora então configurada. Há que se destacar, contudo, que não se trata de desprezar ganhos, mas de reconhecê-los como referência, e que se mantém o viés emancipatório, ainda que ora indeterminado.

Dito isso, o que Adorno defende é o direito do intelectual na cena, quando a ação sucumbe à tautologia: “O pensamento, o esclarecimento consciente de si mesmo, ameaça desencantar a pseudo-realidade na qual se move o ativismo” (2021, n.p.).

Paradoxalmente, apesar da pecha de elitismo, o desafio filosófico sempre foi seara de poucos, e isso assusta até aos que se reivindicam radicalmente transformadores. Fica o alerta: “Com facilidade, a subordinação da teoria à práxis se inverteu no serviço a uma opressão renovada” (2021, n.p.).

Por fim, Adorno surpreende com a inversão do lugar comum acerca do seu conformismo. Tal movimento se dá seja para a acusação da autoridade que visa determinar a prática, algo como autoritarismos em nome da libertação ou do programa a ser cumprido, seja para os juízes de resultado, posição que se cristaliza na divisa que se pretende taxativa: a prática é o critério da teoria. Ele estende o espelho para tais posturas: “Frente a isto, o pensador crítico descompromissado, que não falseia a consciência e nem se deixa aterrorizar a agir, é aquele que na verdade não desiste.”

Logo, interpretar o mundo e não permitir se enganar é não desistir de transformá-lo. É não se resignar. Passo ao segundo texto.

NOTAS MARGINAIS SOBRE TEORIA E PRÁXIS⁶

Buscarei esquematizar, em certa medida parafraseando, pontos que ensejariam um fôlego bem maior do percurso ora proposto, dada a extensão do texto.

Cabe registrar o pano de fundo e as circunstâncias efetivas, a *realpolitik*, em contraste geopolítico com o crescimento capitalista do pós-guerra. Nesta transcrição feita logo após a morte de Adorno, ele se pauta no movimento estudantil, no explosivo ano de 68, quando a ele se refere como um intelectual institucionalizado que, nem com sua filosofia tida como pessimista nem pessoalmente se engajara na arena política. Por ironia, quase 60 anos após a publicação da *Dialética Negativa* (2009), em 1966, e a 120 anos do seu nascimento, muitos dos filósofos radicais de então sequer são lembrados.

Um prisma de destaque para Adorno é o de que a problematização do dualismo filosófico é já antecipada pela literatura.

No *Fausto* (1981), Mefistófeles assevera que toda teoria é cinzenta, e verde é a vida! Mas o amadurecimento do sujeito na tradição prende a liberdade na esfera econômica e sua sociabilidade. A teoria seca por ser refém.

Hamlet, instado a agir, representa o indivíduo que ora se sabe enredado na autoalienação. O que há de novo na história é a dúvida paralisante. A reflexão elaborada entre ato e pensamento inaugura um impasse que abre caminhos.

Dom Quixote ilustra o bloqueio dos modos de experiência anteriores e a perda do ideal nostálgico, quando ainda não se precipitara um realismo que escarnecerá do herói de cavalaria. A épica é contestada pela paródia.

Retornando, após o declínio da ordem hierárquica, nota-se já um ceticismo interessado. Cito Adorno: “O espírito burguês reúne a autonomia e a aversão pragmatista pela teoria tão antinomicamente quanto a sociedade que o sustenta” (Adorno, 1995, p.204).

Na dinâmica do novo conhecimento feito práxis no mundo capitalista, o pensamento crítico é remetido a um idealismo invertido, no qual a produtividade e a sociedade da compra e venda se tornam a norma positiva naturalizada.

⁶ Título do texto de Adorno (1995, p. 202-229).

A função do intelectual, a fim de não sucumbir como anti-herói, dependerá da compreensão de que “o chamado problema da práxis está entrelaçado com o do conhecimento” (Adorno, 1995, p. 204).

Num paralelo com a filosofia iluminista, a teoria avalizaria o “não-obtuso” (Adorno, 1995, p. 207), num mundo opaco, já capturado pelo domínio da mercadoria.

A teoria deve servir a um propósito; contudo, ao ser direcionado para obter um resultado, o sujeito já é delimitado pelo objeto; o fetiche da engrenagem que subsume o tempo entre a obrigação do trabalho e a reprodução da vida faz estranho o sujeito que pensa criticamente. Logo, a negação ideológica em contraposição aos limites da matriz burguesa confirma que “Pensar é um agir, teoria é uma forma de práxis” (Adorno, 1995, p. 204).

Por outro lado, muitas vezes a vontade de intervenção contra aquela subsunção hipertrofia a análise sobre o objeto social, a que autor denomina como “dialética desesperada” (Adorno, 1995, p. 207).

No entanto, aquele objeto é necessariamente mediado pelo sistema, que, se entregue a seu curso não será visível a olho nu.

Por isso, aduz Adorno (1995, p. 213):

Sem dúvida, é ilusória a dispensa do espírito em relação ao trabalho material, pois o trabalho material é um pressuposto para a própria existência do espírito. Mas não é somente ilusão, nem está somente a serviço da repressão. A separação marca a etapa de um processo que conduz da superação do cego predomínio da práxis material, potencialmente rumo à liberdade. Revogar essa separação por ato de decisão autoritária parece idealista e é regressivo.

Em outra via, se distanciar dos negócios públicos pode desembocar na “contemplação ditosa”; esclarecida, mas que delega a concentração do poder. Se exercida a razão autônoma, diz Adorno: “O objetivo de uma práxis justa seria sua própria supressão” (1995, p. 214).

Historicizando, a divisão classista do trabalho e a proposta teórica de sua supressão não deve ser a desculpa para a violência e a submissão padronizada, pois arrisca permanecer adjunta justamente àquilo que propunha a combater.

Do primado da práxis, mesmo quando reivindicada revolucionária, deu-se que: “Os meios independizaram-se até o extremo. Enquanto servem irrefletidamente aos fins, alienaram-se destes”, registra Adorno (1995, p. 216).

No campo da organização, a adesão autoritária ao programa seria travestida de solidariedade; mas a discordância não seria tolerada. O autor passa a dar exemplos dessas discrepâncias.

São reativas, tais quais as barricadas parisienses, quando tomaram frente aos donos das bombas, que apenas as toleravam qual brincadeiras.

Já a guerrilha terceiro mundista indica que o mundo administrado possui fissuras, embora relativizada pelo caudilho Che Guevara tomado como modelo para a Europa dos donos; vê-se que não cabe a transposição, pois, como mostrou o seu assassinato ignominioso, sua ação sequer deu resultado na Bolívia.

Mais adiante, ele abre uma observação sobre o problema das personalizações como consolo do anonimato e da perda do objetivo de mudança.

Nisso, dá-se para Adorno que: “A tendência objetiva da sociedade liga-se, sem fissuras, à involução subjetiva” (1995, p.218).

Noutro sentido, a acriticidade para o engajamento reduz o sujeito ao estado de irracionalidade, que o faz também vulnerável.

O autor cita novamente o movimento que é conduzido a encarnar-se enquanto autoridade, uma vez que o oponente objetificado projetaria para si o fascínio hipnótico do líder ao modo de Freud (2011), em *Psicologia das massas e análise do eu*, de 1921.

O narcisismo dessa autoridade vê com surpresa os que permanecem antiautoritários. Ilustrativo é o caso do estudante repreendido por manter o rigor na pesquisa – ainda que crítica. A crença no arrojo vanguardista impede os líderes de analisar sua própria alienação, transferindo-a ao outro.

Com isso, Adorno avança em sua crítica à rebeldia cega, pois, se a tese de uma institucionalidade permeável à reflexão contradiz as expectativas do ativismo, este acusa a teoria como abstração repressiva.

Mas a pergunta crucial é o que não o seria na sociedade contra a qual se protesta?

Afinal, para ser livre seria preciso um universo social de liberdade, mas este pressupõe o sujeito livre para construí-lo, por sua vez.

Nesse nó, se há algo que permita respirar é a teoria.

O vício de protesto se alimenta de saber ao fundo que não tem possibilidade de êxito, o que traz à superfície uma moral heroica.

Mesmo a natural recusa da guerra do Vietnã vem sob a opinião anticolonial nos EUA, mas ao observar que o apoio deriva para os vietcongues, que também usam da tortura, Adorno enfatiza que é impossível estar livre da intrínseca “gelidez burguesa” (1995, p.224).

Citando a repercussão desses casos, dos quais, contudo, cabe ressaltar a legitimidade das causas, a resultante é que o sacrifício intelectual não tem consequência objetiva e que “Fazer do sacrifício um mandamento pertence ao repertório fascista” (Adorno, 1995, p. 225).

Um contraexemplo seria Brecht, quando em certo momento confessa se interessar mais por teatro do que por política.

Isto é, os impasses formais ditados pelo distanciamento artístico demonstram uma margem vital de autonomia à metarreflexão, que tende a fortificar a ação. O afastamento da teoria não é para gestar um acordo hierárquico com a prática; antes, o desacordo leva a novas bases.

Subindo o tom *O capital* (2013) não abarcava um eixo que derivasse da mais-valia a revolução, apesar da análise científica como mediação para a emancipação dos trabalhadores.

Diz Adorno que “O pudor de Marx ante as receitas teóricas para a práxis mal foi menor que o de descrever positivamente uma sociedade sem classes” (Adorno, 1995, p. 228).

Isto não impediu Marx de se manifestar sobre conjunturas políticas, incluídas as que particularizavam o princípio geral de que a emancipação do proletariado só poderia ser obra do próprio proletariado, e, naquela época, “o proletariado ainda era visualizável” (Adorno, 1995, p.228).

De passagem, o autor sugere esse efeito de manifestação para a sua própria obra analítica, citando a *Dialética do esclarecimento* (1985), de 1947, e *Estudos sobre a personalidade autoritária* (2019), de 1950, as quais, embora não contivessem instruções de ação, ensejariam, conluo, o caráter de intervenção para várias gerações.

O último fragmento faz um jogo retórico sobre a superestimação da particularidade, que causa a deformação pretensiosa que tende a absolutizá-la. Naturalmente, isso não é culpa da particularidade concreta, que não se descarta.

Dessa forma, “o ingrediente de ilusão que isso implica previne contra as transgressões em que ele continuamente se amplia” (Adorno, 1995, p.229).

Em nossa leitura, reacende-se o alerta ao grave perigo da má-fé de racionalizar a unificação de teoria e prática em um objeto previamente delimitado. O pré-conceito como premissa de domínio se amplifica na descontinuidade teórica.

ATUALIDADE DA QUESTÃO NO BRASIL

Expostos os dois artigos, cabe situá-los numa zona em que acrítica “pessimista” seria mais profícua que o apego messiânico.

Nessa toada, uma “profanação” que ilumina o negativo é mais alternativa antibarbárie que as declarações de intenção (nada contra sua legitimidade) programáticas ou das indigitadas “capitulações” quanto a elas ou outros modos tingidos pelo voluntarismo político ou palavras de ordem.

Ao mesmo tempo, não se pode fugir ao escrutínio da necessidade das conjunturas, como o próprio Marx tanto fez.

Em busca de um raciocínio perfilado com essas antinomias, comento a manifestação de Roberto Schwarz.

Em entrevista recente (publicada em 2023), ele tratará do chamado pessimismo, com ganhos tanto para a análise da esquerda no Brasil, quanto, indiretamente, do avanço da extrema direita.

Antes, instado pela alegação de imobilismo político que sofre Adorno – e seu marxismo já cognominado de “sombrio” –, consideremos essa afirmação do crítico em outra entrevista, realizada em 2003: “O bloqueio da solução revolucionária e a esterilidade da política eleitoral são diagnósticos, e não preferências. Pode-se discordar, mas as razões para concordar são consideráveis” (Schwarz, 2012, p. 50).

Na sequência, é registrada a pauta de Adorno com autores como Kant, Hegel e Marx; Weber, Nietzsche e Freud. Para Schwarz, essa envergadura não é comum e, “talvez por irritação” (Schwarz, 2012, p.50), gera rejeição. Ele destaca que essa independência de pensamento na esfera civil é, por si, um fato político mais radical do que a filiação partidária.

Com ironia, ele cita que o renomado crítico Timothy Clark depreciou o marxismo de Adorno como uma operação para confrontar a terceira internacional, o que seria “um imenso elogio” (Schwarz, 2012, p.51).

Por isso, a coerência de Adorno se mantém, apesar de ter declarado não ter nenhum problema com a torre de marfim. Para Schwarz, Adorno “sondava o sentido e o destino da civilização burguesa como um todo” (2012, p.49).

No entanto, penso que para países periféricos como o Brasil não se pode ignorar a formação nacional, da colônia à modernização de um desenvolvimento truncado – ainda assim irrenunciável. Este é um reconhecimento que se reforça porque a abordagem dialética de Schwarz se filia também na tradição dos intérpretes dessa formação social, incluída a da literatura, com destaque para Antonio Candido.

Não será também coincidência (e assinala-se sua vinculação a Benjamin e Adorno, mais do que ao leito propriamente político de Gramsci) se referir a uma sua produção estética, *Rainha Lira* (peça teatral de 2022), como meio mais adequado para abordar – por meio do distanciamento acre, do didatismo e da interpelação – os papéis da esquerda, bem como as perplexidades da “cacofonia ideológica” (Schwarz, 2023, p.33).

Cum grano salis, Schwarz avisa que escolheu o formato por não dispor mais, aos 84 anos, das condições de um acompanhamento detido sobre o andamento do país.

Ao comentar seu ensaio “Cultura e política, 1964-69” (1992), onde mostra a hegemonia cultural da esquerda nesse intervalo dentro da ditadura militar (iniciada em 1964), o crítico detalha como parte da esquerda radicalizou a crítica à adesão do Partido Comunista Brasileiro ao populismo (consignado no trabalhismo progressista do presidente deposto - João Goulart, digo) ao buscar um “progressivo acerto de contas com o Partidão. Acontece que esse acerto de contas, com a sua inegável parte de verdade, era mais iludido do que a própria posição que criticava. Como dizem os argentinos, *ténia razón, pero no toda*” (Schwarz, 2023, p. 31).

Em outras palavras, a posição anticonciliadora não deu certo, pois para sair de um buraco caiu-se num buraco mais fundo, como foi o caso da luta armada, conforme assinala.

Com a retomada da democracia, a nosso ver, é possível deduzir na análise do crítico um vínculo de ligação entre a teoria adorniana e a prática política por meio do papel icônico de Luís Inácio Lula da Silva, que já era então uma liderança de proa na esquerda que se firmara a partir de novos atores já no início dos anos 80.

Pensar que Lula ultrapassaria a visão negativa de um Adorno seria ilusório, no entanto, sua importância não podia ser negada, pois além de ser uma resultante inesperada de um conjunto de fatores, cumpria uma função objetiva contra a regressão política.

Em face disso, julgo que se encontra a preços de hoje a integração ambígua, mas simultânea, de teoria e prática: justamente a posição de “oscilar” entre uma e outra, dada a especificidade com que a realidade se impunha e se impõe.

Longe de uma postura de “traição”, esse balanço seria decorrente de matéria objetiva e, para o pensador engajado, por assim dizer, não caberia fugir à dialética, sem deixar de manter a indagação crítica de centralidade marxista.

Como se sabe, após a eleição para presidente do anticivilizatório Jair Bolsonaro, creio ser pertinente destacar que o nervo da situação se repete nos dias de hoje, depois da terceira vitória presidencial de Lula em 2022.

Em paralelo com as motivações históricas do fenômeno singular de sua liderança, é preciso reconhecer a combinação de episódios recentes, quando não baixou a cabeça mesmo diante da prisão de início sem tempo determinado, mas que restou materializada de abril de 2018 a novembro de 2019.

Continuando no argumento, Schwarz diz textualmente que, se há liberdade política nos termos de hoje devemos isso a Lula e ao Partido dos Trabalhadores, digamos que por serem os polos mais sedimentados para a resistência organizada.

Logo, para ele, seria equivocados, “por doutrinismo esquerdista, não apoiar a frente que Lula organizou com um talento que é preciso reconhecer como genial. A política dele pode não ser marxista, mas é profunda e tem tudo a ver com o Brasil” (Schwarz, 2023, p.31).

Assim, penso que a inteligência progressista compromissada não pode deixar de se contrapor ao aparelhamento do Estado pelas forças retrógradadas em nome de um suposto rebaixamento programático, mais ou menos restrito ao nível institucional que seja. Se tanto, o intelectual deve se afastar da luta estritamente política, para qualificá-la e à própria atuação da esquerda no calibre que pode ou não imprimir à sociedade.

Tanto é que Schwarz, creio, leva o pêndulo para o outro lado, permitindo-nos combinar o limite da via eleitoral com o problema da posição em relação ao sistema mundial e da retomada do pragmatismo que pode corroer por dentro os fatores que impediram a deterioração do nosso Estado de direito, apesar de considerandos críticos gerais ou a respeito de sua singularidade.

A manutenção desse Estado ganha estatura diante da promessa histórica que não se cumpriu. Por outro lado, as forças destrutivas burguesas não poupam os países periféricos, até por estes serem a outra face da mesma moeda do progresso.

Por isso, cabe o lembrete:

O que vai ser o período Lula, não sabemos. Vai haver margem para engajamentos de todo tipo, do consequente ao oportunista, da aposta na transformação à busca de emprego e promoção. *Acho que a gente não deve se fechar para possibilidades.* Dito isso, para o intelectual, é essencial o engajamento independente, tão crítico quanto possível – e isso no Brasil de hoje está em falta. Você note que ninguém mais fala em contradições; [...]. Se a participação e o empenho excluam a reflexão crítica, acho que pelo menos uma parte dos intelectuais precisa tomar o partido da reflexão radical. *A esquerda recuperada é um problema.* (Schwarz, 2023, p.29 – grifos meus)

É nesse tom que o debate encorpa seu protagonismo para defender os marcos da democracia (ainda que insuficientes, não é novidade). As correntes que criticam o apoio a Lula como mais uma representação do populismo (que seria “de esquerda”, se tanto), em detrimento da longa trajetória como expressão para um estado democrático-popular sofrem o questionamento pelo pensamento desencantado, mas que não se exclui do problema.

Assevera o adorniano Schwarz: “Não é só o Lula, é a esquerda que não vê como sair do capitalismo. Na falta de saída esperneamos em âmbito restrito, como é inevitável” (2023, p.32).

Se fosse matéria de escolha, constatar-se-ia que faltaria era coragem, mas o voluntarismo (menos ainda certas concepções de moral) não é o determinante: queira-se ou não, a derrota vem por não haver saída à vista.

Por isso se torna estranho o sujeito que reclama da falta de avanço sem que ele mesmo não esteja procurando o caminho – que dizer encontrando-o!

Em *Rainha Lira* (2022), são reunidos e trazidos à cena recente tipos egressos daquela década da hegemonia cultural, que, em “ambição de totalidade” (Schwarz, 2023, p.33), resultam na junção da função de retrato passadista com a de uma honestidade intelectual atualizada e atualizadora na bus-

ca de diagnóstico. Por sua vez, esta integridade serve como fundamento da problemática prospecção de (novas) perspectivas políticas. Enfim, a obra, cuja necessidade artística sonda o bloqueio político e a desagregação social, é relatada por Schwarz como “um retorno a Brecht, só que um Brecht pós-brechtiano, sem a certeza do socialismo ao fim” (2023, p.33).

E aduz que seria um Brecht com o qual Adorno concordaria... com o que penso que se amarra um outro contraponto entre a liberdade da teoria e a conjuntura brasileira.

Afiado, ele traz o trocadilho: não dou a saída porque não a tenho. “Se soubesse, não iria esconder” (Schwarz, 2023, p.33). O que pede ser lido com imensa seriedade.

Ao integrar essa inquietante oscilação, como nomeamos, fecha-se o ciclo e verificamos que o resultado não está distante do gesto de Adorno, apesar da sua escala em pensar o mundo. Não que Roberto não o faça a partir da periferia.

Até porque, acredito, ao fazê-lo, engloba interpretações do Brasil não necessariamente marxistas, mas inarredáveis e não somente negativas.

TERCEIRO GOVERNO LULA, QUESTÃO DE CONJUNTURA?

Em derivação do percurso traçado, faço uma reflexão diante do pressuposto que a composição política e a execução de um programa é imperativo da realidade, sobre esse governo de Lula (mas não só este) sofrer desde as diatribes pelo poder institucional às críticas “políticas” ao suposto acomodamento à “gestão do capital e do estado burguês”; das linhagens (pseudo)revolucionárias ao esquerdismo rancoroso; da função dos movimentos sociais, da cultura e da diversidade estruturante dos movimentos de gênero, raça ou orientação sexual, às convicções tempestuosas de que os chamados identitarismos desviariam a boa fórmula da luta de classes regida pela centralidade econômica e do trabalho; e, por fim, mas não por último, da “frente ampla” formada vista como obstáculo, quando em ato contínuo dever-se-ia cauterizar as alianças heterogêneas e a oposição de direita, e não a elas “capitular”.

Não que tudo isso e muito mais não possa e deva ser desejável.

Contudo, há também argumento baseado em evidências e pela inexorável correlação de forças. Se se trata de reformismo, seja brando, seja forte; se proponha o “retorno” ao povo e à “territorialidade”; se é ressaltada sobretudo a asfixia pela expansão das forças conservadoras reacionárias ou de extração fascista encarnadas em Jair Bolsonaro a ensejar a disputa social em outros termos, a via que parece se impor é a democracia presente⁷.

Democracia que parece tão mais se valorizar quando se revivifica a articulação mundial da extrema-direita e a disseminação do vale-tudo também por dentro das instituições. Democracia político-jurídica como pressuposto e meio para uma democracia social, para enfrentar a verdadeira guerra de classes hoje consignada na rapinagem do fundo público pelo dogma neoliberal da austeridade fiscal, sob a tutela do capital financeirizado.

DEMOCRACIA: ESTADO DA CRÍTICA HOJE

Em abstração, estaríamos diante de uma nova “metafísica” do Estado de Direito como realização do valor universal num mundo terminal? Cabe a mudança de método filosófico de modelos de ação e revolução? Estariam estes convertidos em novos idealismos “platônicos”?

O que dizer das teses avessas à “torre de marfim” que aderiram à democracia como valor universal – e não tático?

Por um outro lado, outros afirmam que a esquerda já morreu e não se trata de ressuscitá-la, mas de reinvenção. Até porque quem está redivivo é o espectro do fascismo.

Enfim, são muitas as perplexidades.

Assim, lembrando as ressalvas que Adorno refere à imposição axiomática de medidas práticas, porém consciente do horizonte histórico de fracasso, procurei exercitar a convicção, ou a hipótese forte de que certamente não foi a Teoria Crítica que perdeu o método e o objeto. É neste que per-

⁷ Caberia aqui o registro sobre as causas e implicações da tentativa de golpe de estado consubstanciada em 08 de janeiro de 2023, fato ocorrido após a feitura deste artigo, mas antes de sua publicação. Evidentemente, essa reflexão não caberá no espaço deste texto.

manece, fraturada, negativa, a demanda ao sujeito racional, que fica mais distante dos partidos da ilusão. *Urbi et orbis*.

REFERÊNCIAS

- A 11ª TESE DE MARX A FEUERBACH. Locução de: Glauber Ataíde. Baviera, Alemanha: **Filosofia Vermelha**, 10 abr. 2020. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/5yXeT8gHotjAEZsXvxQCsH>. Acesso em: 29 mar. 2025.
- ADORNO, Theodor. **Dialética Negativa**. Trad. Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- ADORNO, Theodor. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.
- ADORNO, Theodor. **Estudos sobre a personalidade autoritária**. Trad. Carlos Henrique Pissardo, Francisco Lopez Toledo Correa, Virginia Helena Ferreira da Costa. São Paulo: UNESP, 2019.
- ADORNO, Theodor. Notas marginais sobre teoria e práxis. In: **Palavras e sinais**: modelos críticos 2. Trad. Maria Helena Ruschel; sup. Álvaro Valls. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995, p. 202-229.
- ADORNO, Theodor. Resignação. Uma conferência radiofônica publicada em 1968. Trad. Felipe Catalani. In: **A Terra é Redonda**. (Site). 13 jun. 2021. ISSN 3085-7120. Disponível em: <https://aterraeredonda.com.br/resignacao/>. Acesso em: 29mar. 2025.
- FREUD, Sigmund. Psicologia das massas e análise do eu outros textos (1920-1923). In: **Sigmund Freud**: Obras Completas. Volume 15. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto**. Trad. Silvio Meira. São Paulo: Círculo do Livro, 1981.
- JEFFRIES, Stuart. **Grande Hotel Abismo**: a Escola de Frankfurt e seus personagens. Trad. Paulo Geiger. São Paulo: Cia das Letras, 2018.
- MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. Trad. Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2004.
- MARX, Karl. **O capital**: crítica da economia política. Livro I. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.
- MARX, Karl. **Sobre a questão judaica**. Trad. Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2010.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. Trad. Luís Cláudio de Castro e Costa). São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 99-103.
- NOBRE, Marcos. **A dialética negativa de Adorno**: a ontologia do estado falso. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-69. In: **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 61-92.
- SCHWARZ, Roberto. Sobre Adorno (Entrevista). In: **Martinha versus Lucrecia**: ensaios e entrevistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p.44-51.
- SCHWARZ, Roberto. Entrevista (por Fábio Mascaro Querido). In: **Revista Margem Esquerda**, nº 40. São Paulo: Boitempo, 2023, p.11-33.
- SCHWARZ, Roberto. **Rainha Lira**. São Paulo: Editora 34, 2022.
- SOLIDARIEDADE COM A METAFÍSICA NO INSTANTE DE SUA QUEDA. Locução de: Marcos Nobre. Campinas, SP: **IFCH Unicamp**, 05 abr. 2022. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/0e3cGxhqxBxfnvVecyfskM>. Acesso em: 29 mar. 2025.

CRÍTICA CULTURAL Y CRÍTICA IDEOLÓGICA EN LA ENSAYÍSTICA TEMPRANA DE SIEGFRIED KRACAUER (1919-1933)

CULTURAL AND IDEOLOGICAL CRITIQUE IN SIEGFRIED KRACAUER'S EARLY ESSAYS (1919-1933)

DOSSIÊ: O REALISMO E SUA ATUALIDADE

25 anos de Crítica Dialética na UnB



ORGANIZADORES:

Alexandre Pilati



Deane de Castro e Costa



Martín Ignacio Koval



CERRADOS

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM

v. 34, n. 68, ago. 2025

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



10.26512/cerrados.v34i68.57609

FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 23/03/2025

Aceito em: 10/06/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Francisco García Chicote  

UBA | fgchicote@gmail.com

Resumen / Abstract

El artículo analiza el concepto de crítica en la ensayística temprana de Siegfried Kracauer (Frankfurt aM 1889-Nueva York 1966). Discute con las interpretaciones posmodernistas de su obra y propone la tesis de que Kracauer se inscribe en una tradición de pensamiento que va de Marx a Lukács y que se caracteriza no solo por reconocer el carácter objetivo de todo ser, sino también por abordar las figuras de la conciencia como expresiones de procesos socioeconómicos abarcadores y por concebir las alienaciones propias de la sociedad de mercado como una etapa necesaria en la formación de la humanidad. En primer lugar, se analiza la constitución "extraterritorial" de Kracauer en el marco de una concepción totalizante de Modernidad; en segundo lugar, se destaca, a mediados de la década de 1920, una modificación epistemológica sustantiva, influida por la lectura de Historia y conciencia de clase. En tercer lugar, se caracteriza la ensayística que sucede a este giro en términos de una crítica ideológica y una crítica de los procesos socioeconómicos.

Palavras-chave: Anticapitalismo romántico, teoría crítica, marxismo occidental, Lukács, alienación.

The article analyzes the concept of critique in the early essays of Siegfried Kracauer (Frankfurt aM 1889-New York 1966). It engages with postmodern interpretations of his work and proposes the thesis that Kracauer is part of a tradition of thought that extends from Marx to Lukács and is characterized not only by recognizing the objective nature of all being but also by addressing the figures of consciousness as expressions of overarching socio-economic processes and by conceiving the alienations inherent in the market society as a necessary stage in the formation of humanity. First, the 'extraterritorial' constitution of Kracauer is analyzed within the framework of a totalizing conception of modernity; second, a substantial epistemological shift is highlighted, influenced by the reading of History and Class Consciousness in the mid-1920s. Third, the essayistic work that follows this turn is characterized in terms of ideological critique and a critique of the socio-economic processes.

Keywords: Romantic anticapitalism, critical theory, Western Marxism, Lukács, alienation.

INTRODUCCIÓN

Luego de pasar relativamente inadvertido por casi medio siglo, Siegfried Kracauer (Frankfurt a. M. 1889 – Nueva York 1966) ha despertado interés en cuanto observador *peculiar* de la Modernidad. Con razón: ya sus escritos de la década de 1920 dan cuenta de un abordaje a los fenómenos de la vida moderna *huidizo y evanescente*. No hay sistema en la prosa ensayística de Kracauer: el emplazamiento teórico-metodológico no constituye un *prius* que subsume manifestaciones conforme decursos preestablecidos y metas idealmente concretizadas. Theodor W. Adorno reconoció esta cualidad de su amigo al llamarlo “hombre alógico”, “antisistemático” (2003, p. 373s.), que vaga por las parcelas del conocimiento institucionalizado “con gorra y ropa deportiva” (p. 382).

Semejante conducta emanaría de una supuesta “preocupación de Kracauer por las verdades parciales, provisionales, relativas de la memoria cultural” que, al decir de Dagmar Barnouw, “va directo al corazón del modo en que, al final del siglo XX, comprendemos la [M]odernidad” (1994, p. 19). La declaración de actualidad remite a una conexión ciertamente ya anticipada a mediados de la década de 1980 –es decir, el momento del “resurgimiento” de Kracauer– por David Frisby, que de Kracauer afirma: “junto con su ilustración del laberinto de la vida metropolitana [...], siguió también a Simmel en su aprehensión de los ‘fragmentos fortuitos de la realidad’ que revelaban los secretos ocultos de la [M]odernidad” (Frisby, 1992, p. 203). Parece en efecto haberse impuesto la interpretación de que la renuencia al pensamiento sistemático, a los grandes esquemas explicativos de la historia obrase como una serte de anticipación del giro “posmoderno” que aún hoy nutre humanidades. Así, Inka Mülder-Bach, editora de las obras completas de Kracauer, vincula a este con Jean François Lyotard al remarcar la aversión de Kracauer por el “grand récit” y los “grandes esquemas filosóficos” (Mülder-Bach, 1998, p. 14), y Gertrud Koch realza el “carácter literario” de la obra del filósofo, cuyas interpretaciones “se orientan más bien a una retórica de las metáforas que a una construcción conceptual” (Koch, 1996, p. 8).

Acaso resulte más adecuado entender este rechazo a lógicas apriorísticas en el marco de una tradición de pensamiento que reúne a pensadores de la talla de Karl Marx, György Lukács y Adorno. Como ellos, Kracauer concebía la prioridad ontológica del objeto respecto del sujeto, es decir, el condicionamiento histórico-objetivo de la subjetividad y, por ende, denunciaba no solo los métodos entendidos como caminos preestablecidos, sino también el subjetivismo. Como trataremos de justificar, la crítica de Kracauer, si bien huidiza y evanescente, asume conscientemente rasgos que resultan formalmente análogos al objeto de sus cavilaciones, la vida del capitalismo desarrollado. En las siguientes páginas, nos remitiremos, en primer lugar, al significado histórico-objetivo de la condición de “extranjero” asumida por Kracauer; en segundo lugar, al giro epistemológico sufrido por su obra a mediados de la década de 1920 a partir de la lectura de *Historia y conciencia de clase*; en tercer lugar, a los nuevos caracteres de su crítica desde este giro, esto es: crítica ideológica y crítica de los modos de socialización, y, finalmente, a la significación sociopolítica de la forma irónica de sus ensayos.

EXTRANJERÍA, INTELLECTUALIDAD Y ENSAYISMO

Cabría caracterizar la actitud intelectual de Kracauer como aquella propia de un “extranjero” (cf. Adorno, 2003, p. 382), que contempla el mundo ya surcado por los arados de la teoría como si se tratara de un territorio desconocido. El propio Kracauer asumía tal condición. En una misiva a Adorno, que luego reunirá junto a otras bajo el rótulo de “Cartas para la extraterritorialidad” con vistas, acaso, a una autobiografía (cfr. Mülder-Bach, 1990, p. 262), confiesa el “temor de que se le arrebatase la anonimidad cronológica”. “En mi caso”, agrega, “se trata más bien de una necesidad [...] de vivir extraterritorialmente, tanto respecto del clima intelectual como respecto del tiempo cronológico” (en Adorno; Kracauer, 2008, p. 621). Y luego, en la introducción a *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*, destaca el haberse dedicado a “regiones de la realidad que, a pesar de todo que ha sido escrito al respecto son aún [...] *terra incognita*” (2010, p. 52). La mirada de un exiliado construye la *terra incognita*; así es como presenta, en su libro *Los empleados*, de 1930, el mundo de los asalariados berlineses de principios del siglo pasado: “Centenares de miles de empleados pueblan a diario las calles de Berlín, y sin embargo, su vida es menos conocida que la de las tribus primitivas”; su “área [...] ha de recorrer esta pequeña expedición, que es quizá más arriesgada que viajar por África” (Kracauer, 2008, p. 112 y 116).

A pesar de los intentos por imputarle a la extraterritorialidad de Kracauer tintes existencialistas (explícitamente por Köhn, 1980), se ha justificado razonablemente su referencia inmediata en la

noción de “desamparo trascendental” presente en *La teoría de la novela*, de György Lukács (cf. ante todo Machado, 2008). El libro del joven húngaro, una tan “inapreciable fuente de inspiraciones” para Kracauer (Vedda, 2011, p. 120) que este la sabía prácticamente de memoria (cf. Löwenthal y Kracauer, 2003, p. 271), caracteriza al sujeto típicamente moderno como un “desamparado trascendental”, “carente de patria” (Lukács, 1985, p. 308). En rigor, la conexión de extranjería y Modernidad pertenece a Simmel: para este, el extranjero –típicamente, un comerciante judío– representa la figura subjetiva de un dinamismo históricamente inédito en el desarrollo del ser social. No solo su mera presencia implica el movimiento, la puesta en marcha incesante de relaciones otrora férreamente arraigadas en la tradición y el suelo, sino que incluso su propia constitución resulta transicional y provisoria: el extranjero oscila entre la lejanía y la cercanía, el sedentarismo y el nomadismo, el adentro y el afuera, la posesión y la no posesión. Pero esta incapacidad para fijar posiciones le confiere, según Simmel, las virtudes de la objetividad, la libertad y la perspectiva de la humanidad como género universal (Simmel, 2014). Karl Mannheim desarrolló una teoría del intelectual a partir del concepto simmeliano de extranjería: se trata de una “*intelligentsia* socialmente desvinculada” (1987, p. 137), sociológicamente concebible, que “no se basa en la autoridad del clero, ni es cerrada y limitada, sino más bien dinámica, elástica, en flujo constante” (p. 138). De aquí proviene el desprecio de Kracauer por el sistema en particular y, en general, por todo tipo de recetas que partan de la prioridad del método respecto del objeto. Un ensayo de 1922, “Los que esperan”, anticipa lo que luego, a partir de 1926, constituirá la piedra angular de su trabajo intelectual (cf. Frisby, 1992 y Vedda, 2011, p. 20). De lo que se trata, afirma allí, es de “instalarse en el mundo de la *realidad* y de las esferas que la circundan”:

A consecuencia de la exaltación del pensamiento teórico, y en una medida que provoca espanto, nos vemos alejados de esta realidad colmada de cosas y hombres corpóreos y que, por ello, reclama ser vista en sus términos concretos. Quien intenta instalarse en ella y trabar amistad con ella [...] quizás descubre en ella uno u otro vínculo, y eventualmente se le muestra que la vida con el prójimo, que el mundo real en general, en toda su amplitud, están sujetos a múltiples legalidades que ni pueden ser medidos en términos teórico-conceptuales, ni son únicamente el fruto de un arbitrio subjetivo, de modo que puede adaptarse lentamente y llegar a probar ámbitos que antes le eran inaccesibles (Kracauer, 2006a, p. 156).

Kracauer designa este ejercicio como una “espera”, que refiere a una actitud provisoria e intermedia frente a una situación que se concibe igualmente provisoria e intermedia. A ello y no a una supuesta arbitrariedad subjetivista se debe que la forma expresiva de la obra kracaueriana sea el ensayo de forma abierta, es decir, el género de la búsqueda, de la estructuración meándrica y del involucramiento del lector a participar activamente en una opinión pública racionalmente formada.

DE LA CRÍTICA CULTURAL A LA CRÍTICA IDEOLÓGICA

Destacan entre los primeros escritos de Kracauer un perfil intelectual de Simmel (*Georg Simmel. Una contribución a la interpretación de la vida espiritual de nuestra época*, redactado en 1919), un libro de sociología (*La sociología como ciencia. Una investigación epistemológica*, aparecido en 1922) y un “tratado filosófico” titulado *La novela de detective*, escrito entre 1922 y 1925 y, al igual que el ensayo sobre Simmel, inédito en vida. Es el enfoque de la crítica cultural el que permea estas obras: sin circunscribirse a ninguna corriente o escuela de pensamiento, este tipo de abordaje se caracteriza por aproximarse a sus objetos bajo el esquema general de una contraposición entre formas pasadas –genuinas y cargadas de sentido– y presentes de existencia –caóticas e inadecuadas para la auténtica destinación del ser humano–. La crítica cultural alemana del período guillermiano y los primeros años de la República inviste este esquema dualista con la oposición entre las categorías de *Kultur* (“comunidad”, “personalidad”, “vivencia”, “hombre entero”) y *Zivilisation* (“sociedad”, “hombre-masa”, “experiencia”, “*ratio*”) y despliega con ello toda una paleta de coloraciones romántico-nostálgicas que, por momentos, asume tonos trágicos, irracionalistas y elitistas (cf. Elias, 2009). Tal como ha señalado Georg Bollenbeck, se trata de un “tipo de pensamiento que no integra la ocupación de la crítica dentro de un sistematismo

filosófico y, sin embargo, se destaca por una gran sensibilidad respecto de los problemas” (Bollenbeck, 2006, p. 12).

La crítica cultural de Kracauer contiene, por un lado, rasgos reaccionarios. Así sucede, por ejemplo, en su concepto de desarrollo histórico. Ubica en la Edad Media la “época llena de sentido” – un término apropiado, y en buena medida conceptualmente modificado, de *La teoría de la novela*, de György Lukács–: una forma comunitaria de existencia en la que el ser humano se hallaría en relación “tensa” –constante, significativa, conductora del régimen de vida– con Dios. En esta relación se daría el “hombre total”, hasta que la existencia comunitaria sufriese, por los embates de la Reforma primero y la Revolución Francesa después, un “proceso de descomposición” que terminase por “desustanciar” la vida. “El proceso de descomposición en el que se halla la humanidad occidental desde que el omnicomprendido edificio de la Iglesia” afirma en su reseña de *La teoría de la novela*, de 1921, “se ha desmoronado pieza a pieza, y si no engañan todas las indicaciones al respecto, se está aproximando a su final, pues ya no queda nada que no pueda ser descompuesto” (Kracauer, 2006a, p. 131). Desprovista de sentido, la existencia humana es regida finalmente por una *ratio* formalista, cuantificadora y bidimensional que iguala lo cualitativamente diverso, aplanando los relieves y vincula los elementos con arreglo a principios lógicos, calculables y predecibles en su comportamiento, pero carentes de toda conexión vital y profunda. En el tratado sobre la novela de detective, Kracauer designa esta existencia sin sentido “mosaico”: el espíritu de esta *ratio* es movimiento sin fin, forma “mosaicos arbitrarios, pero siempre calculables” (2006b, p. 120).

Fiel a su época, Kracauer concibe empero la caída como un proceso desigual, y cree que, en el interior de ciertos individuos, aún rigen relaciones comunitarias. De esto se trata la “personalidad”, aquel hombre que en virtud de una trabazón especial de sus capacidades ha logrado resistir en su interior la racionalización, y si bien no se encuentra, como el hombre total del medioevo, en relación tensa con Dios, se diferencia sustancialmente del individuo-masa o del sujeto racional porque en su interior aún moran determinaciones plenas de sentido. Esta apuesta por la personalidad privada, replegada en la seguridad del interior, remite a la problemática evolución de la esfera pública alemana (cf. Habermas, 1997, p. 108s.) y, específicamente, a la peculiar apoliticidad que domina a la intelectualidad de ese país luego de que las posiciones democrático-plebeyas fueran aplastadas en 1848 (cf. Peter, 2016; Gay, 1992; Lukács, 1972). Durante su etapa de crítico cultural, Kracauer comparte esta desaprensión por la política partidaria y sus declaraciones de entonces confirman el “carácter afirmativo” de la constelación de nociones que articula la *Kultur* (cf. Marcuse, 1997). “Por principio”, le escribe a Margarete Susman en 1920, “he abandonado toda fe en un mejoramiento del mundo a través de medios políticos”. “Lo único que me podría conciliar con las revoluciones políticas sería su realización por medio de una sobresaliente y subyugadora personalidad [...] *Au fond*: soy un antirrevolucionario, porque me falta la fe para ello” (DLA Marbach a.N.).

El pesimismo y el elitismo irracionalistas de la crítica cultural no impiden, por otro lado, que emerjan análisis de fecunda actualidad. En el perfil de Simmel, por ejemplo, se afirma que la importante noción de vida no es, como pretende Simmel, una suerte de energía metafísica que afloraría en todo su derecho en la Modernidad, sino “meramente” una expresión conceptual del capitalismo desarrollado (Kracauer, 2004, 266ss.). Otra prueba de fuerza teórica la ofrece el libro sobre el policial: la variante clásica de esta forma es comprendida como una representación extremada de las dinámicas de sociabilidad propias del capitalismo. La lucidez de estos análisis puede achacarse a una inclinación genuinamente objetivista que recorre las contribuciones tempranas y que ocasionalmente logra imponerse a despecho del distorsivo marco teórico de la crítica cultural, tal como señalamos en el apartado anterior con relación a la actitud de espera.

Hacia 1925, e influido por los escritos de Marx y, especialmente, *Historia y conciencia de clase*, de Lukács, Kracauer abandona la perspectiva crítico-cultural en un giro significativo para su desarrollo –si bien resulta llamativo que muy pocos especialistas hayan reparado en la importancia de esta inflexión, entre ellos Machado (2011), Vedda (2011), Traverso (1994) y Agard (2010)–. En “La Biblia en alemán”, un ensayo de 1926, critica vehementemente la nueva traducción del Antiguo Testamento de Franz Rosenzweig y Martin Buber. La nueva versión quería ofrecer una relación no mediada entre el lector y Dios; para Kracauer, no obstante, el andamiaje de conceptos axiológicos, supuestamente ahistóricos, que sostenía la traducción proviene

de la empresa mitológica y de la pasión por las antigüedades propia del neoromanticismo de finales del siglo XIX, mantenidas por un sector medio cultivado, necesitado de respaldo espiritual y que por entonces podrían haber poseído cierta realidad concreta debido a su adecuación a la realidad social (Kracauer, 2011a, p. 380).

Surge así la crítica ideológica. Se reconoce la historicidad de las categorías y la crítica de estas allana el camino al conocimiento del mundo y de sí, pues las formas, los contenidos, la pretendida ahistoricidad de estas categorías son tenidas ahora como expresión de posiciones en el desarrollo típico de los sectores sociales. Con esto, Kracauer retoma el programa metódico de *Historia y conciencia de clase*, y emprende un análisis histórico de la subjetividad. En la reseña recién mencionada, la comprensión de que el sujeto se halla históricamente condicionado por la estructura objetiva se percibe en la impugnación del presunto carácter ahistórico –no alienado, auténtico– del “yo privado” burgués: “su irrealidad”, se afirma, “revela el gesto romántico de la traducción. Su efecto estético la caracteriza a ella como un síntoma de la huida, y a lo privado como un refugio” (Kracauer, 2011a, p. 380ss.). A partir de ahora, el “desamparo trascendental” (sugerido en el pasaje citado con la frase “necesidad de respaldo espiritual”) no es más una consecuencia desafortunada de la caída del hombre, sino más bien la forma fenoménica que adquiere el proceso de socialización moderna desde el punto de vista de las clases medias. Al igual que el concepto de cosificación en *Historia y conciencia de clase*, que indica el modo en que se asumía y operaba efectivamente la mercantilización de los vínculos sociales desde la perspectiva típicamente burguesa, la noción kracaueriana de desamparo trascendental es la forma en que aparece, en la carne de los sectores medios, un proceso que, en sí y tomado en su totalidad, ha de conducir a la realización de la determinación humana. Se sigue de ahí que todo el marco epistemológico negativo con el que se había acercado hasta entonces al ser social sea ahora descartado en cuanto constructo ideológico. Adorno documentó el giro teórico de su amigo en una carta de 1926: “Querido Friedel [=Kracauer]: Te saludo en la época de la caída, que es una categoría positiva” (Adorno; Kracauer, 2008, p. 123).

EL DOBLE FRENTE

En un artículo acerca del género novela, Lukács (2011) sugirió que esta, en cuanto “epopeya burguesa”, ha sabido abstenerse de las tentaciones a las que la filosofía sucumbía cada vez que se dedicaba con ahínco a la crítica de la Modernidad. La filosofía se inclinaba o bien –tal era el caso de la crítica romántica– por una salida “hacia atrás” y encontraba en las formas pasadas de la humanidad la clave para la superación de las alienaciones modernas; o bien, como lo había hecho la filosofía hegeliana, por conformarse con una determinación cualquiera del presente. El realismo propio de la novela implicaría en cambio un rechazo doble y simultáneo: contra los residuos de épocas anteriores y contra las dinámicas asfixiantes del presente. El ejemplo paradigmático lo constituye *El Quijote*, que impugna tanto la vía hacia atrás como la miseria presente, y, como realiza esta impugnación por medio de una configuración irónico-satírica, bloquea también cualquier futurismo utópico. Esta definición de la “lucha en dos frentes” (Lukács, 2011, p. 48) puede esclarecer, *mutatis mutandis*, una característica saliente del nuevo ejercicio crítico de Kracauer: un ataque en dos frentes, una crítica ideológica, por un lado y una crítica de las manifestaciones concretas de la Modernidad, por el otro.

El doble ataque se instala ya en 1926, en el ensayo “Culto de la dispersión”, señalado como el primer texto “marxista” de Kracauer (Oswald, 1980, p. 77). Sugerente resulta la yuxtaposición, en el título, de elementos discordantes. “Culto” y “dispersión” pertenecen, en el tratado sobre la novela policial y en sintonía con el esquema de la crítica cultural, a ámbitos irreconciliables: el culto, a la cultura; la dispersión, a la civilización. Aquí, por el contrario, refieren en su alianza no solo a la miserable ideología de la sociedad de mercado, sino también al potencial revolucionario del campo de producción de bienes que la moviliza.

El primer frente de ataque es la denuncia de un “alarmante abuso de conceptos como personalidad, interioridad, tragedia” (Kracauer, 2011a, p. 210), que perdieron ya toda su actualidad debido a la desaparición del soporte social en el que se apoyaban. A las existencias míticas, Kracauer opone un ímpetu destructivo. “El intelecto”, declara en 1931, “no es otra cosa que el instrumento de la destrucción de todas las existencias míticas en torno a y en nosotros. [...Este] tiene que desenmascarar cons-

tanamente ideologías y con ello poner a prueba todas las intenciones aceptadas” (Kracauer, 2011b, p. 603s.). Solo mediante el reconocimiento de que estas nociones no son determinaciones fundamentales de ninguna esfera auténtica, sino que mantienen una efectividad mítica, fantasmagórica, puede abordarse críticamente el nuevo estado de cosas, que constituye el *segundo frente de crítica*. Aquí, la noción clave es la ambigüedad: el desarrollo de la sociedad de mercado *posibilita y obstaculiza, favorece e impide* la emergencia de relaciones adecuadas al ser humano.

El proceso de racionalización moderna es, para el nuevo Kracauer, *axiológicamente ambiguo*. En la medida en que libera a la humanidad de las formas mitológicas de organización, coloca, por primera vez en la historia a la conciencia genérica como posibilidad objetiva. *Sin embargo*, la etapa capitalista de este proceso, que Kracauer denomina *ratio*, “razón enturbiada” (2006a, p. 265), no solo no da voz al género que ella misma pare, sino que también produce una recidiva mitológica, nueva en su tipo y masivamente peligrosa. Kracauer desarrolla en este período la idea, presente ya en Adam Ferguson (1996), pero tomada de *Historia y conciencia de clase* (cf. el subrayado y la marca marginal en el ejemplar privado del libro de Lukács en el DLA, p. 114), de que el irracionalismo no es un fenómeno residual precapitalista, sino una consecuencia de la mercantilización crecientemente total de las relaciones sociales. La formulación teórica más clara de este proceso aparece en “El ornamento de la masa”, de 1927, cuyo valor en el desarrollo intelectual del autor ha sido puesto en entredicho debido a un presunto tinte “especulativo” (cfr. Barnouw, 2009: p. 15 y 21; Mulder-Bach, 1998, p. 12 y 14). Citemos un pasaje no solo para captar los términos de la ambigüedad, sino también para comprender el cambio de signo que sufre la noción de caída:

La *época capitalista* es una etapa en el camino del desencantamiento. El pensamiento subordinado al actual sistema económico ha posibilitado una dominación y un aprovechamiento de la naturaleza cerrada en sí, como ningún tiempo anterior lo había logrado. Lo decisivo [...] es que este pensamiento [...] se hace cada vez más independiente de las condiciones naturales y abre así un espacio para la intervención de la razón. A su *racionalidad*, [...] hay que agradecer las revoluciones burguesas de los últimos ciento cincuenta años, que han ajustado las cuentas con las fuerzas naturales de una Iglesia enredada en lo mundano de la monarquía y de la condición feudal. La imparable descomposición de estos y otros vínculos mitológicos es la felicidad de la razón [...]. Con todo, la *ratio* del sistema económico capitalista no es la razón misma, sino una razón enturbiada. Desde cierto punto de vista, abandona la verdad de la que participa. *No incluye al hombre*. Ni el proceso de producción está regulado en función del respeto por él, ni la organización económica y social se construye sobre él, ni en ninguna parte en absoluto es el fundamento humano el fundamento del sistema (Kracauer, 2006a, p. 265s.).

Ahora bien, el “fundamento humano” no es ya para Kracauer ningún concepto apriorístico (la “cultura”, el “hombre total”): “Lo que los representantes de esta concepción reprochan al capitalismo es que su racionalismo violenta al hombre, y esperan con impaciencia el nuevo advenimiento de una comunidad que salve lo presuntamente humano mejor que lo que lo hace la sociedad capitalista”. Esta concepción no logra comprender, según Kracauer, “el núcleo mismo de la debilidad del capitalismo: Este no racionaliza demasiado, sino *demasiado poco*” (2006a, p. 266), pues la esencia humana ha de consumarse *por medio* del proceso de racionalización.

Los ensayos de este período muestran también el “cambio de función” que sufren dos conceptos clave de la teoría sociológica temprana. Nos hemos referido al de “mosaico”, que indicaba en el tratado sobre la novela de detective el mundo subsumido en la *ratio* sin sentido. Ahora, pasa a designar el proceso general de retroceso de barreras naturales y la correspondiente desaparición de las formas míticas de organización social. Kracauer encuentra una manifestación “modélica” del mosaico en los grandes estudios cinematográficos. En “Culto de la dispersión”, parte de la dispersión como principio constitutivo de la obra cinematográfica, lo que significa no solo la desintegración de formas biológicas de existencia, sino también, como ya había indicado en otro ensayo, “Mundo de calicó” (de 1926), una obliteración de toda carga atávica y un desprecio a la dimensión profunda de los objetos a

favor de su difusión superficial. Pero también “mosaico” indica en este período un modo de crítica: implica un método de exposición que desintegra la aparente unidad de los fenómenos y que completa el programa destructor, desmitologizador de la razón. En *Los empleados*, Kracauer define el “mosaico” como la adecuada “imagen de la vida” (Kracauer, 2008, p. 117s.). El mosaico como ejercicio de la crítica sería necesario porque aquellos segmentos de la realidad que han sido alcanzados por la *ratio* capitalista asumen un aspecto de rigidez, y, de ese modo, aparentan estar colmados de sustancia. En la sociología de Kracauer, este proceso de falsa pero aparente sustancia llevaba el nombre de “alegoría”: esta “encarna conceptos universales que han perdido su ser y su capacidad simbólica [...] y ahora, como ídolos congelados, han de perdurar en la configuración que los fija” (2006b, p. 141s.). En los ensayos escritos a partir de 1926, el concepto de alegoría mantiene estas determinaciones (cf. Kracauer, 2006b, p. 294s.), pero señala, como lo hace el concepto de ideología en *Historia y conciencia de clase*, la necesidad objetiva (es decir, la verdad histórica) de la falsa de conciencia.

LA IRONÍA

Buena parte de la crítica literaria de Kracauer durante este período apunta a los *bestsellers*, que configuraban personajes armoniosos y cerrados en sí mismos. Es ejemplar el ahínco con el que se opuso a la por entonces muy extendida moda de las biografías y las autobiografías. Aquí, Kracauer ensaya una suerte de sociología de la literatura: el individuo particular que cimentaba estos textos ya no existía y solo contribuía, según el juicio de Kracauer, a que la masa de lectores perdiera de vista su verdadera situación. Se lee en un ensayo de 1930, “La biografía como arte neoburgués”, que “[e]n el pasado reciente, cada ser humano ha debido experimentar demasiado duramente su nulidad y la de los demás, para seguir creyendo en el poder ejecutivo de uno u otro individuo” (2006a, p. 310). De ahí que la forma biográfica configurada conforme la vivencia del individuo particular oficiara de “huida” respecto de la realidad (2006a, p. 313).

No debe sorprender entonces que uno de los rasgos formales más extendidos de la ensayística de Kracauer sea la ironía. Como tal, el recurso logra mostrar de manera inequívoca la inadecuación existente entre una cualidad objetiva y lo que los sujetos dicen de ella. Para la crítica ideológica, la ironía realiza la destrucción del enunciado distorsivo sin imposición, es decir, de una manera, por usar los términos empleados al principio, huidiza y evanescente. Kracauer recupera aquí dispositivos retóricos propios de la sátira de Marx y Friedrich Engels, si bien –acaso por las características de su programa político– no alcanzan la causticidad que tienen allí. En *Los empleados*, Kracauer opone irónicamente toda la simbología referente al tesoro axiológico de los sectores medios alemanes del siglo XIX a los procesos objetivos de racionalización que atentan contra la vida de los empleados. Al narrar un encuentro en “las altas esferas” de la conducción comercial de una fábrica moderna, esferas que se proponen como *locus* de la realización mágica de tales tesoros, Kracauer reproduce el diálogo que tuvo con el director, cuando este le muestra los protocolos de racionalización de tareas a los que son sometidas las oficinistas:

¡Qué organización...! Ni siquiera se olvidan de los breves lapsos de tiempo para tomarse un respiro.

–Hemos trabajado durante nueve meses para organizarlo todo –señala el director comercial–. El jefe de la oficina me coloca bajo la nariz un libro enorme en el que se encuentra rigurosamente consignado, hasta el menor detalle, el plan de trabajo adecuado para la sala de máquinas.

–Si alguna vez (el Cielo no lo permita) usted cae súbitamente enfermo –le dije al jefe de la oficina–, ¿puede alguien sustituirlo de inmediato y asumir la dirección con la ayuda del libro?

–Claro que sí.

Se siente muy halagado de que se reconozca la previsión con que logró que siempre sea posible reemplazarlo (Kracauer, 2008, p. 131s.).

El emplazamiento de una perspectiva irónica no resulta de la arbitrariedad insondable de un sujeto que simplemente decide ser irónico, sino que se halla comprendido en términos objetivos, sociohistóricos. Es decir, Kracauer entiende que una de las determinaciones subjetivas objetivamente

posibles en la Modernidad es precisamente la irónica. Aquí vuelve a ser decisiva la lectura de *La teoría de la novela*, para la que la ironía era una de las formas críticas de la alienación moderna que daba aliento a la novela en cuanto género y que habilitaba su fuerza crítico-realista. Desde un principio, Kracauer demostró un profundo interés por el concepto lukácsiano y sostuvo la necesidad de complejizarlo: “¡Pensá en la ironía! Lukács [sic] la desarrolló muy poco”, le escribe al joven Leo Löwenthal en 1921 (Löwenthal, Kracauer, 2003, p. 20). En la reseña que le dedica al ensayo de Lukács, pone en claro la potencia destructora de la forma irónica: “los momentos más elevados que pueden presentarse [en la novela] tienen lugar cuando [...] la realidad se desintegra de pronto como ‘barro seco’ y así revela su carencia de sentido”. Y agrega: “No en vano define Lukács ulteriormente la ironía como ‘la mística negativa de los tiempos sin Dios’” (Kracauer, 2006a, p. 135).

La ironía cumple asimismo un papel en la apuesta política de Kracauer durante aquellos años: el intento de formar una amplia opinión pública que pudiera servir de freno al avance del fascismo (cf. Mulder-Bach, 2015). Al mostrar la inadecuación entre el objeto y su reproducción discursiva, el recurso irónico interpela al enunciatario y lo exhorta a abandonar reflexivamente la afirmativa actitud de quien únicamente contempla. De eso se trata el aspecto político de la forma abierta de muchos de los ensayos de Kracauer, cuyos finales emulan los de los cuentos de hadas al recurrir a finales abruptos (“Interrumpo aquí la investigación, pues su objetivo se halla colmado” –2011b, p. 414–), o con frases que tienen una apariencia lexicalizada o formulística (“El que quiera transformar la sociedad, debe saber sobre su realidad” –2011b, p. 461).

CONCLUSIONES

A contrapelo de las interpretaciones posmodernistas de su obra, hemos justificado que el concepto de crítica en la ensayística temprana de Kracauer se inscribe en una tradición de pensamiento que va de Marx a Lukács y que se caracteriza por 1. reconocer el carácter objetivo de todo ser; 2. abordar las figuras de la conciencia como expresiones de procesos socioeconómicos abarcadores; 3. concebir las alienaciones propias de la sociedad de mercado como una *etapa* necesaria en la formación de la humanidad. La tesis se ha probado mostrando, en primer lugar, que la constitución “extraterritorial” de Kracauer no es una apuesta existencialista, sino que arraiga en una concepción totalizante de Modernidad; en segundo lugar, que su obra sufre una modificación epistemológica sustantiva, influida por la lectura de *Historia y conciencia de clase*; en tercer lugar, que, a partir de ese giro, Kracauer se dedica a una crítica de las ideologías y a una crítica de los procesos socioeconómicos que posibilitan tales ideologías, con el fin de contribuir a la destrucción de la sociedad de mercado.

REFERENCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura**. Madrid: Akal, 2003.
- ADORNO, Theodor W.; KRACAUER, Siegfried. **Briefwechsel: 1923-1966**. Ed. W. Schopf. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2008.
- AGARD, Olivier. **Kracauer: le chiffonnier mélancolique**. Paris: CNRS Éditions, 2010.
- BARNOUW, Dagmar. **Critical Realism: History, Photography, and the Work of Siegfried Kracauer**. Baltimore & London: The John Hopkins University Press, 1994.
- BARNOUW, Dagmar. Vielschichtige Oberflächen. Kracauer und die Modernität von Weimar. In: GRUNERT, F.; KIMMICH, D. (orgs.). *Denken durch die Dinge: Siegfried Kracauer im Kontext*. München: Wilhelm Fink, 2009, p. 13-28.
- BOLLENBECK, Georg. La función constitutiva de la crítica cultural para *Las Cartas sobre la educación estética* de Schiller. Trad. J. Amodio; M. Koval. In: Rohland de Langbehn, R.; Burello, M.; y Vedda, M. (orgs.). *Anuario Argentino de Germanística*, II. Buenos Aires: AAG-Asociación Argentina de Germanistas, 2006, p. 11-38.
- ELIAS, Norbert. **El proceso de la civilización**. Trad. R. García Cotarelo. México DF: FCE, 2009.
- FERGUSON, Adam. **An Essay on the History of Civil Society**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

- FRISBY, David. **Fragmentos de la modernidad**: Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin. Trad. de C. Manzano. Madrid: Visor, 1992.
- GARCÍA CHICOTE, Francisco. Objeto y sujeto en Siegfried Kracauer. **Pandaemonium Germanicum**, São Paulo. Universidade de São Paulo, n. 10, vol. 23, p. 57-85, 2019.
- GAY, Peter. **Weimar Culture**: The Outsider as Insider. New York & London: W. W. Norton & Company, 1992.
- HABERMAS, Jürgen. **Historia y crítica de la opinión pública**. Trad. A. Doménech. Barcelona: GG Mass Media, 1997.
- KOCH, Gertrud. **Siegfried Kracauer**: Zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag, 1996.
- KÖHN, E. Die Konkretion des Intellekts. Zum Verhältnis von gesellschaftlicher Erfahrung und literarischer Darstellung in Kracauers Romanen. In: Arnold, H. L. (org.). *Text + Kritik 68 Siegfried Kracauer*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1980, p. 41-54.
- KRACAUER, Siegfried. **Frühe Schriften aus dem Nachlaß**: Werke 9.2. Ed. Ingrid Belke. Frankfurt aM: Suhrkamp, 2004
- KRACAUER, Siegfried. **Estética sin territorio**. Ed. e trad. de Vicente Jarque. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia. Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia. Fundación Cajamurcia, 2006a.
- KRACAUER, Siegfried. **Soziologie als Wissenschaft. Der Detektiv-Roman. Die Angestellten**: Werke 1. Ed.I. Mülde-Bach. Frankfurt aM: Suhrkamp, 2006b.
- KRACAUER, Siegfried. **Los empleados**: Un aspecto de la Alemania más reciente. Trad. de Miguel Vedda. Madrid, Gedisa, 2008.
- KRACAUER, Siegfried. **Essays. Feuilletens. Rezensionen 1924-1927**: Werke 5.2. Ed.I. Mülde-Bach. Frankfurt aM: Suhrkamp, 2011a.
- KRACAUER, Siegfried. **Essays. Feuilletens. Rezensionen 1928-1931**: Werke 5.3. Ed.I. Mülde-Bach. Frankfurt aM: Suhrkamp, 2011b.
- LÖWENTHAL, Leo; KRACAUER, Siegfried. **In Steter Freundschaft**: Briefwechsel. Hamburg: zu Klampen Verlag, 2003.
- LUKÁCS, György. **El alma y las formas. La teoría de la novela**. Trad. de M. Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1985.
- LUKÁCS, György. **El asalto a la razón**: La trayectoria del irracionalismo desde Schelling hasta Hitler. Trad. de W. Roces. Barcelona & México D.F.: Grijalbo, 1972.
- LUKÁCS, György. **Escritos de Moscú**: Estudios sobre política y literatura. Intr. de M. Vedda. Trad. de M. Vedda y M. Koval. Buenos Aires, Gorla, 2011.
- MACHADO, Carlos. E. J. Das Asyl für Obdachlose und das "falsche Bewußtsein" – nach Siegfried Kracauer. **Iberoamerikanisches Jahrbuch für Germanistik**, Madrid, n. 5, p. 101-118, 2011.
- MACHADO, Carlos. E. J. Die Extraterritorialität als transzendente Obdachlosigkeit. In: Bauer, C. et al. (orgs.). *'Bei mir ist jede Sache Fortsetzung von etwas'*: Georg Lukács. Werk und Wirkung. Duisburg: Universitätsverlag Rhein-Ruhr, 2008, p. 178-203.
- MARCUSE, Herbert. **Cultura y sociedad**. Trad. E. Bulygin; E. Garzón Valdes, E. Buenos Aires: Sur, 1967
- MÜLDER-BACH, Inka. Schlupflöcher. Die Diskontinuität des Kontinuierlichen im Werk Siegfried Kracauers. In: Kessler, M.; Levin, Th. Y. (orgs.). *Kracauer: Neue Interpretationen*. Tübingen: Stauffenburg, 1990, p. 249-266.
- MÜLDER-BACH, Inka. Introduction. In: Kracauer, Siegfried. *The Salaried Masses: Duty and Distraction in Weimar Germany*. Trad. de Q. Hoare. London & New York: Verso, 1998, p. 1-22.

- MÜLDER-BACH, Inka. El cineasta como etnógrafo. Acerca de la prosa de Siegfried Kracauer. Trad. de F. García Chicote. **Terceira Margem**, 32, XIX, p. 20-40, 2015.
- OSWALD, S. Die gebrochenen Farben des Übergangs. Zum Essay-Band "Das Ornament der Masse". In Arnold, H. L. (org.). *Kracauer: Text+Kritik*. München: ETK, 1980, p. 76-81.
- PETER, Lothar. **Umstrittene Moderne**: Soziologische Diskurse und Gesellschaftskritik. Wiesbaden: Springer, 2016.
- SIMMEL, Georg. Digresión sobre el extranjero. In: Simmel, Georg. *Sociología*: estudios sobre las formas de socialización. Trad. J. Pérez Bances. México DF: FCE, 2014, p. 653-672.
- TRAVERSO, Enzo. **Siegfried Kracauer**: Itinéraire d'un intellectuel nomade. Paris: editions la découverte, 1994.
- VEDDA, Miguel. **La irrealidad de la desesperación**: Estudios sobre Siegfried Kracauer y Walter Benjamin. Buenos Aires: Gorla, 2011.

SOBRE A FORMAÇÃO DA LITERATURA ARGENTINA: TRÊS MOMENTOS DECISIVOS

ON THE FORMATION OF ARGENTINIAN LITERATURE: THREE DECISIVE MOMENTS

DOSSIÊ: O REALISMO E SUA ATUALIDADE

25 anos de Crítica Dialética na UnB



ORGANIZADORES:

Alexandre Pilati



Deane de Castro e Costa



Martín Ignacio Koval



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

v. 34, n. 68, ago. 2025

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



10.26512/cerrados.v34i68.57623

FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 24/03/2025

Aceito em: 12/05/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Karina de Castilhos Lucena  

UFRGS | karina.lucena@ufrgs.br

Resumen / Abstract

Partindo da proposta metodológica de Antonio Candido, este texto objetiva identificar momentos decisivos da história literária argentina. Para fins de exposição, esses momentos serão interpretados a partir de três binômios: civilização ou barbárie (primeira metade do século XIX), tradição ou barbárie (virada do século XIX para o XX), tradução ou barbárie (a partir de 1920). A premissa é que há certa continuidade no polo civilização/tradição/tradução, que representa a versão hegemônica da história literária argentina, caracterizada pelo cosmopolitismo. Essa versão construiu como antítese o polo da barbárie, ocupado ao longo do tempo por diferentes grupos: negros, indígenas, *gauchos*, imigrantes, peronistas. O acúmulo crítico argentino permite um debate consistente, em especial com os estudos de Beatriz Sarlo, Carlos Altamirano, Patricia Willson e Carlos Gamerro.

Palavras-chave: Literatura Argentina, Literatura e Sociedade, História da Literatura.

Taking its cue from Antonio Candido's methodological suggestion, this article aims to identify decisive moments in the history of Argentinian literature. For the purposes of this outline, these moments will be interpreted in terms of three polarities: civilisation or barbarity (first half of the 19th century), tradition or barbarity (turn of the 20th century), translation or barbarity (from 1920). The premise is that there is a certain continuity at the pole of civilisation / tradition / translation, which represents the hegemonic version of Argentinian literary history, characterised by cosmopolitanism. It was this version that constructed barbarity as its antithesis at the opposite pole, occupied over time by different groups: Black people, Indigenous people, *gauchos*, immigrants, Peronists. The body of Argentinian criticism is sufficient to permit a solid debate, especially in relation to the work of Beatriz Sarlo, Carlos Altamirano, Patricia Willson and Carlos Gamerro.

Keywords: Argentinian literature, Literature and society, History of literature.

INTRODUÇÃO:

Em 1974 veio a público *Prólogos con un prólogo de prólogos*, em que Jorge Luis Borges reúne pequenos ensaios que antes tinham servido de apresentação a livros de outros escritores. Mas não se trata de mera reunião desses textos, em alguns deles Borges acrescenta um “pós-data de 1974” que localiza o material no contexto argentino dos anos 1970. Dois desses pós-data são especialmente sintomáticos da reação de Borges ao momento político marcado pelo retorno de Perón à presidência.

A um prólogo de 1944 para *Recuerdos de provincia*, de Sarmiento, Borges acrescenta este pós-data de 1974: “Sarmiento continua a formular a alternativa: civilização ou barbárie. Já se conhece a escolha dos argentinos. Se em lugar de canonizar o Martín Fierro tivéssemos canonizado o Facundo, outra seria nossa história. E melhor” (Borges, 1985, p. 156). E a prólogos de 1962 e 1968 para Martín Fierro, de José Hernández, Borges inclui: “O Martín Fierro é um livro muito bem escrito e muito mal lido. Hernández o escreveu para mostrar que o Ministério da Guerra [...] fazia do gaúcho um desertor ou um traidor; Lugones elevou esse desventurado a paladino e o propôs como arquétipo. Sofremos agora as consequências” (Borges, 1985, p. 116).

Em ambos os casos, Borges sugere que os dois grandes livros argentinos do século XIX têm força para moldar a história argentina posterior, e que os anos 1970 argentinos seriam uma consequência da canonização de um ou outro. Carlos Gamerro pôs de pé o problema:

Por que essa monótona insistência de Borges e por que nesse momento e não em outro? As datas dizem tudo: em 1970 já se vislumbra o retorno do peronismo ao poder, que se concretiza em 1973; as organizações armadas estão ativas e a principal delas, Montoneros, já no nome se identifica simbolicamente com os *gauchos* rebeldes e até com os mazorqueiros; em 1974, atentados e assassinatos políticos acontecem diariamente, e palavras como ‘anarquia’ ou ‘guerra civil’ são moeda corrente na imprensa e nas conversas cotidianas. Borges deplora esse estado de coisas, mas seu dedo acusatório não aponta unicamente para o peronismo. Sua insistência de 1974 tem todas as características de um *mea culpa*: sente que lhe cabe parte da responsabilidade na criação desse despropósito, pois foi ele quem, com sua mitologia de *malevos* e *compadritos* do subúrbio, referendou e fortaleceu essa veneração ao Martín Fierro, foi ele quem construiu o mito do ‘culto à coragem’ a partir de elementos dispersos da gauchesca e agora, vendo o desastre resultante, se arrepende e se propõe a corrigir [...] (Gamerro, 2015, p. 12, tradução minha).

Em seu livro, Gamerro aceita a provocação de Borges e se propõe a estudar os livros que inventaram a Argentina, como se a literatura tivesse poder de definir o destino do país. A perspectiva é claramente irônica e redutora embora criativa e inteligente. Correndo o risco de reduzir ainda mais o esquema de Gamerro, parto dessa premissa de que é possível a literatura inventar a nação, ou melhor, de que escritores da elite argentina tentaram criar/corrigir os rumos da política nacional. Tentarei demonstrar como essas ilusões se apresentaram em três momentos da história literária argentina: por volta de 1850, com Sarmiento; na virada do XIX para o XX, com a geração do Centenário; e nos anos 1930 a 1950, com a *Revista Sur*. De forma um tanto maniqueísta, mas, espero, útil, interpretarei esses momentos a partir de três binômios: civilização ou barbárie, tradição ou barbárie, tradução ou barbárie.

CIVILIZAÇÃO OU BARBÁRIE

Foi Domingo Faustino Sarmiento (1811 – 1888), em *Facundo, civilização e barbárie* (1845), que definiu esses termos antitéticos como estruturantes do projeto nacional argentino. A voz que propõe a antítese obviamente se pensa civilizada, restando ao adversário a pecha de bárbaro. Para Sarmiento, a civilização estava com os políticos unitários, de orientação liberal, urbanos e cosmopolitas, admiradores da cultura europeia. Bárbaros eram os federalistas, amparados na força militar, defensores da cultura gauchesca, do ambiente rural. Acontece que o esquema sarmentino revela muito sobre o tipo de civilização e cosmopolitismo disponíveis para um escritor da periferia.

Nas primeiras páginas de *Facundo*, com o título *Advertência do autor*, se lê:

On ne tue point les idées. (Fortoul)

Em fins de 1840, saía eu de minha pátria, lastimavelmente desterrado, estropiado, cheio de hematomas, pontapés e golpes recebidos no dia anterior, numa dessas bacanais sangrentas de soldadesca e mazorqueiros. Passando pelos banhos de Zonda, sob o escudo de armas da pátria que em dias mais alegres eu pintara numa sala, escrevi a carvão estas palavras:

On ne tue point les idées.

O Governo, a quem o fato foi comunicado, enviou uma comissão encarregada de decifrar o hieróglifo, que diziam conter desabafos ignóbeis, insultos e ameaças. Ouvida a tradução, 'Pois bem!' – disseram – 'O que significa isto?' (Sarmiento, 2010, p. 46-47).

Sarmiento abre o texto com essa histriônica advertência que evoca seu exílio chileno, efetivamente ocorrido por ordem de Juan Manuel de Rosas, a representação máxima da barbárie para o autor de *Facundo*. À violência federalista, Sarmiento responde com uma citação em francês: as ideias não se matam. Esse primeiro movimento de Sarmiento já denota claramente a oposição civilização e barbárie, o problema é que Sarmiento erra a autoria da citação. Como afirma Ricardo Piglia:

Sarmiento distancia-se nitidamente da barbárie de que se desterra recorrendo à cultura; não devemos esquecer que essa divisa é uma citação: uma frase de Diderot que Sarmiento cita mal e atribui a Fortoul, abrindo assim o capítulo de referências equivocadas, falsas citações, erudição apócrifa, que é um signo da cultura argentina pelo menos até Borges. Nessa anedota se revela uma situação que a literatura argentina repetirá com variantes ao longo de sua história: o choque frontal entre o letrado e o mundo dos bárbaros (Piglia, 2010, p. 19).

A citação equivocada revela um tipo de cosmopolitismo possível na periferia, que Mariano Siskind (2016) definiu bem por meio da fórmula “desejos cosmopolitas”: escritores latino-americanos projetam seus desejos culturais, sua vontade de participar na realização do projeto de modernidade, apesar da precariedade de suas nações. A versão de Piglia, que é também a de outros críticos argentinos (Beatriz Sarlo, por exemplo), é que há uma tradição argentina iniciada por Sarmiento, passando por Macedonio Fernández e que vai desaguar em Borges e no próprio Piglia, que ironiza a precariedade, a “irreverência da periferia”, como bem definiu Sergio Waisman (2005). Com isso, se funda uma linhagem na literatura argentina, cosmopolita, ensaística, cerebral, internacionalmente reconhecida como grande literatura, que se apropria das formas do centro distorcendo-as.

Em 1845, a literatura de Sarmiento projeta uma nação civilizada e cosmopolita como reação ao governo de Rosas, tido como localista e bárbaro. Entre 1868 e 1874, Sarmiento ocupou a presidência da Argentina e as ideias de civilização do *Facundo* viram política de estado.

TRADIÇÃO OU BARBÁRIE

Com a queda de Rosas em 1852, os unitários serão os protagonistas da história argentina na segunda metade do século XIX. Esses homens que antes só tinham a literatura para projetar seus ideais de nação civilizada assinam agora a constituição federal. A civilização venceu a barbárie, a tarefa é construir uma tradição nacional cujo modelo é branco e europeu. Por isso a imigração massiva associada à “conquista do deserto”, eufemismo para o massacre de indígenas e afroargentinos. Por isso o investimento tremendo em educação: a lei que instituiu o ensino laico, gratuito e obrigatório em todo o território argentino é de 1884.

Até mesmo o federal reformado José Hernández participa da construção dessa nação projetada pelos unitários. O *gaucho* Martín Fierro, que no primeiro livro (1872) cultua a coragem e denuncia

as injustiças pelas quais passa o homem rural, termina o segundo (1879) defendendo que o *gaucho* tenha casa, escola, igreja e direitos. Como apontava o jovem Borges de *El tamaño de mi esperanza* (1926), esse final “já é puro sarmientismo” (Borges, 2016, p. 198, tradução minha).

Carlos Gamerro novamente fez a síntese exemplar:

Com a resolução do conflito entre Buenos Aires e as províncias, a classe governante soube formar uma frente única, sem fissuras. Desaparecido o índio, liquidada a *montonera*, a denúncia da *Ida de Martín Fierro* já não fazia sentido, e a nova missão a que se propôs Hernández foi incorporar o *gaucho* à economia rural, em vez de descartá-lo, como propunham Sarmiento e seu grupo, que ao não acreditar na aptidão do *criollo* para o trabalho produtivo propunham substituí-lo pelo imigrante. Hernández e seu grupo se propuseram a salvar o *gaucho*, e a única saída era domesticá-lo (Gamerro, 2015, p. 53, tradução minha).

E essa domesticação do *gaucho* logo irá transformá-lo em símbolo nacional que, por sua vez, será peça importante para a domesticação de imigrantes, ou seja, para torná-los argentinos. Para a elite argentina do início do XX, o bárbaro já não era o *gaucho*, devorado pelo avanço da cidade, e sim o imigrante que precisava ser “nacionalizado” (absorvido, homogeneizado, enquadrado) via educação e via lei. Surge nessa época uma dura legislação: em 1902, a lei de residência, que permite expulsar do país “agitadores trabalhistas” estrangeiros; em 1910, a lei de defesa social – expulsar do país quem atentava contra a ordem pública e a segurança social. Carlos Altamirano é certo:

Tratava-se, pois, do nosso bárbaro, o imigrante. De fato, no curso da primeira década deste século [XX] foi tomando forma a certeza – paralela à imagem já consolidada da imigração como “agente da prosperidade” – de que constituía um fator anárquico e de dissolução para a convivência social. Essa certeza brotou e encontrou eco sobretudo entre os membros da elite de ‘velhos *criollos*’ e daí surgiu também o movimento dirigido a dotar a figura do *gaucho* de uma nova função cultural. Ou seja, já não tema de evocação nostálgica e sim elemento ativo de identificação. “Tudo o que é propriamente nacional vem dele”, dirá Lugones em *El payador*. E, no meio desse fermento ideológico, a tradição e o passado também vão adquirir novos significados (Altamirano, 2016, p. 194-195, tradução minha).

Duas iniciativas de 1913 dão a dimensão desse projeto da elite de velhos *criollos*: as conferências de Leopoldo Lugones no Teatro Odeón, definindo *Martín Fierro* como épico argentino, publicadas em 1916 com o título *El payador*; e a criação da cátedra de literatura argentina na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires. Ricardo Rojas, o catedrático, publica a primeira *Historia de la literatura argentina*, que não começa com a colônia e sim com os gauchescos (*Los gauchescos*, *Los coloniales*, *Los proscriptos*, *Los modernos*), um movimento de fundação de uma literatura nacional com certa centralidade para a gauchesca. O *gaucho*, então, deixa de ser o bárbaro a ser combatido, na primeira metade do XIX, ou domesticado, na segunda metade do século, e se torna um símbolo nacional. Nas primeiras décadas do século XX, a elite ilustrada toma para si a tarefa de tornar argentinos os milhares de imigrantes que desembarcavam na capital. De acordo com Patricia Willson:

Na entronização do *Martín Fierro* feita por Leopoldo Lugones durante o Centenário, deve-se ver a tentativa de instauração desse fundamento [simbólico estável em meio ao processo modernizador]. No entanto, como a literatura argentina é nesse momento jovem e não dispõe de um *corpus* vasto, a literatura traduzida virá para preencher os supostos vazios da literatura nacional. Em outras palavras, o fundamento simbólico construído a partir da literatura encontrará seu material na literatura estrangeira (Willson, 2019, p. 78, tradução minha).

A precisa análise de Willson entende a entronização do *Martín Fierro*, ou seja, a definição da gauchesca como símbolo de nacionalidade, e o empenho em fazer circular literatura estrangeira na Argentina como um mesmo projeto dessa elite. Um projeto supremacista e homogeneizador em que a tradução desempenha papel central.

TRADUÇÃO OU BARBÁRIE

Em 1870, durante a presidência de Sarmiento, é fundado o jornal *La Nación*, que carrega desde o título o desejo de fundação nacional. Nas duas primeiras décadas do século XX, o jornal vai publicar a *Biblioteca La Nación* (872 volumes, editados semanalmente entre 1901 e 1920, vendidos em bancas de jornal a preços muito populares) que colocou em circulação na Argentina clássicos da literatura ocidental (principalmente francesa) em tradução. Novamente Patricia Willson:

[...] há neste projeto editorial uma relação de identidade entre ‘compor uma biblioteca popular’ e ‘traduzir’: a vastidão e variedade necessárias a uma biblioteca para o povo, sucedâneo de uma literatura nacional – na concepção da elite política e cultural que dirigia *La Nación* nesse momento e no quadro do projeto nacionalizador ao qual nos referimos – só era possível mediante tradução de textos estrangeiros (Willson, 2019, p. 152, tradução minha).

A *Biblioteca La Nación* é o primeiro grande projeto de importação de literatura estrangeira na Argentina, e essa importação tem função política definida: uma biblioteca para o povo, que ao mesmo tempo espalhe em escala ampla o cosmopolitismo da elite ilustrada e eduque as camadas populares para a argentinidade que essa elite acabou de moldar. Ao longo do século XX, projetos editoriais semelhantes se encarregarão de manter a centralidade da tradução na construção de uma tradição nacional cosmopolita e ilustrada, e essa se tornará uma das linhas de força da literatura argentina.

Nas décadas de 1920-30, com os campos literário e político já autônomos entre si, com a profissionalização do escritor e um mercado editorial consolidado, a tradução participa ainda mais dos projetos e tensões nacionais. Nas palavras de Beatriz Sarlo:

Conflitos sociais espalham seu fantasma sobre os debates culturais e estéticos. A questão da língua (quem fala e escreve um castelhano ‘aceitável’); das traduções (quem está autorizado e por quais motivos a traduzir); do cosmopolitismo (qual é o internacionalismo legítimo e qual perverte as tendências que falsamente se reivindicam universais); do *criollismo* (quais formas respondem à nova estética e quais aos desvios pitorescos ou folclóricos); da política (qual é a posição da arte diante das grandes transformações, qual é a função do intelectual, o que a responsabilidade pública dos escritores implica) são alguns dos temas presentes no debate (Sarlo, 2010, p. 55).

Na modernidade periférica estudada por Sarlo, o campo cultural aparece atravessado pelas tensões entre intelectuais de origem tradicional e intelectuais recém-chegados, de origem imigrante. Escritores e escritoras reagem à cidade em transformação a partir de sua posição de classe: a nostalgia e utopia rural de Ricardo Güiraldes, em *Don Segundo Sombra* (1926); a invenção das *orillas*, esse espaço intermediário entre campo e cidade, por Jorge Luis Borges; a “vida porca” na Buenos Aires imigrante de Roberto Arlt; a exaltação do presente em Oliverio Girondo. O saudosismo de Güiraldes, o escapismo de Borges e o otimismo de Girondo são três reações da elite portenha à onda imigrante que alterava por completo a cidade, e que encontrou lugar e voz nos romances e crônicas de Arlt. “A cidade como inferno, a cidade como espaço do crime e das aberrações morais, a cidade oposta à natureza, a cidade como labirinto tecnológico: todas essas visões estão na literatura de Arlt, que compreende, padece, critica e celebra o desenrolar das relações mercantis, a reforma da paisagem urbana, a alienação técnica e a objetivação de relações e sentimentos” (Sarlo, 2010, p. 98-99).

Entre as mulheres, ocorre movimento semelhante:

Borges fez o prólogo do primeiro livro de Norah Lange, *La calle de la tarde*, editado em 1925 por Samet; José Ortega y Gasset escreveu o epílogo do primeiro de Victoria Ocampo, *De Francesca a Beatrice*. Alguém esquecido, um ninguém, Juan Julián Lastra, assinou, em 1916, o prólogo de *La inquietud del rosal*, de Alfonsina Storni. As diferenças são tão óbvias e conduzem tão diretamente à origem social e à futura colocação, no campo intelectual, dessas três mulheres que parece quase inútil detalhar mais (Sarlo, 2010, p. 127).

Nesse contexto conflagrado, a elitista *Revista Sur* se destaca e concentra parte importante do debate sobre tradução na Argentina. Patricia Willson descreveu essa centralidade em *La constelación del Sur: traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Willson usa a ideia de constelação para mostrar o quanto *Sur* tenta ditar as normas do bom gosto literário através dos autores que escolhe traduzir e resenhar. Victoria Ocampo, Jorge Luis Borges e José Bianco fundam estilos de tradução que se irradiam para tradutores que vieram depois deles. Willson interpreta o projeto tradutório de cada um nos seguintes termos: Ocampo, a tradutora romântica, que consegue unir literalismo e visibilidade da tradutora, por sua presença em primeira pessoa nas notas de rodapé; Borges, o tradutor vanguardista, que se põe em dissenso, em tensão com o estilo do autor; Bianco, o tradutor clássico, preocupado com a fluência para o leitor, o tradutor invisível. Nas palavras de Willson:

Apesar das diferenças, esses tradutores devem ser pensados no quadro do grupo *Sur* e de seu vasto projeto de incorporação de literatura estrangeira, que se irradiou intensamente para outras editoras contemporâneas. Essa irradiação compreendeu diversos aspectos, entre eles a escolha de que autores estrangeiros traduzir, a leitura crítica de autores estrangeiros traduzidos por outras editoras e, por meio da circulação de seus membros no campo editorial, a criação e permanência de coleções, o que possibilitou o desenvolvimento de novas formas genéricas. [...] A irradiação das práticas tradutórias no período estudado pode ser pensada como uma rede, ou também como uma constelação, cujos pontos refulgentes são algumas traduções que continuam sendo editadas até hoje. O estigma que quer que as traduções envelheçam é desmentido por essas versões que circulam e brilham nos países hispânicos a partir de um preciso lugar de enunciação: *Sur* (Willson, 2017, p. 273-274, tradução minha).

Além da relevância editorial de *Sur*, na importação de literatura estrangeira, e conceitual, na proposição de estilos tradutórios, destaca-se a importância de Victoria Ocampo para a profissionalização do tradutor, com o reconhecimento de autoria e pagamento justo. Depois de sua atuação em *Sur*, Ocampo vai presidir o Fundo Nacional de Artes, entre 1958 e 1973 – ou seja, com Perón fora da presidência e em conivência com os governos autoritários que o sucederam, o que reforça o antiperonismo dessa elite: “à frente desse ente nacional mas autárquico, Victoria editou traduções das ‘grandes obras da literatura universal’, buscando ‘os melhores tradutores’ e pagando a eles mais do que pagavam habitualmente as grandes editoras” (Willson, 2019, p. 176, tradução minha).

Também é possível interpretar o espaço que Borges vai ocupar na literatura mundial e nas teorias da tradução como mais uma irradiação de *Sur*. Integrante desse grupo que traduziu e pensou sistematicamente a tradução na Argentina, Borges se alimentou desse ambiente para propor suas ideias sobre a autoria do tradutor, a relativização do caráter sagrado do original, a tradução como criação, etc presentes em textos hoje clássicos para os estudos da tradução, *As versões homéricas* (1932), por exemplo.

Essa elite de *Sur* pode ser vista como ponto de chegada de um projeto nacionalizador gestado na geração de Sarmiento e reforçado pelos intelectuais do Centenário. Nesses três momentos decisivos na formação da literatura argentina, esses intelectuais projetaram como ideal de argentinidad um cosmopolitismo altamente dependente da tradução de literatura estrangeira e o impuseram às camadas populares (os bárbaros, sob seu arrogante ponto de vista), sejam elas *gauchos*, indígenas, afroargentinos, imigrantes ou trabalhadores urbanos, que logo se organizariam sob o peronismo e assombrariam essa elite até pelo menos os anos 1970.

Talvez a continuidade e êxito desse projeto nacionalizador cosmopolita argentino possam ser pensados com os termos que Antonio Candido usou para formular sua *Formação da literatura brasileira*¹ (1959). Na Introdução do hoje clássico livro, Candido afirmava, com certa ironia, que propunha “uma história dos brasileiros no seu desejo de ter uma literatura” (Candido, 2007, p. 27). Essa história buscou detalhar a

[...] formação da continuidade literária, – espécie de transmissão da tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo. É uma tradição, no sentido completo do termo, isto é, transmissão de algo entre os homens, e o conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõem ao pensamento e ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar (Candido, 2007, p. 25-26).

O foco nos “momentos decisivos” é obviamente excludente e limitado, mas o método historiográfico que entende a literatura em seu chão social permite a formulação de problemas para além dos percorridos por Candido, como o que tentamos apresentar aqui. Se Candido diz ter se colocado no ângulo dos primeiros românticos (2007, p. 27), o que legou à *Formação* certo nacionalismo auto-centrado, o ângulo nos “desejos cosmopolitas” (para retomar a expressão de Siskind) da elite argentina também tem um preço. Que fique claro que essa linhagem Sarmiento – Geração do Centenário – *Revista Sur*, embora “vencedora” pelo alcance e prestígio constantemente reafirmados, não explica o conjunto da literatura argentina. Pelo contrário, nos provoca a pensar em tudo o que essa elite sistematicamente se empenhou em apagar.

REFERÊNCIAS

- ALTAMIRANO, Carlos; SARLO, Beatriz. **Ensayos argentinos: De Sarmiento a la vanguardia**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2016.
- BORGES, Jorge Luis. Discusión. In: ____ **Obras completas 1**. Buenos Aires: Sudamericana, 2016.
- BORGES, Jorge Luis. El tamaño de mi esperanza. In: ____ **Obras completas 1**. Buenos Aires: Sudamericana, 2016.
- BORGES, Jorge Luis. **Prólogos: com um prólogo dos prólogos**. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.
- FISCHER, Luís Augusto. **Machado e Borges: e outros ensaios sobre Machado de Assis**. Porto Alegre: Arquipélago, 2008.
- GAMERRO, Carlos. **Facundo o Martín Fierro: los libros que inventaron la Argentina**. Buenos Aires: Sudamericana, 2015.
- HERNÁNDEZ, José. **Martín Fierro**. Edición crítica de Élide Lois y Ángel Núñez. Colección Archivos, 2001.
- PIGLIA, Ricardo. Sarmiento, escritor. Trad. Júlio Pimentel Pinto. In: SARMIENTO, Domingo Faustino. **Facundo ou civilização e barbárie**. Trad. Sérgio Alcides. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- SARMIENTO, Domingo Faustino. **Facundo ou civilização e barbárie**. Trad. Sérgio Alcides. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- SARLO, Beatriz. **Borges, un escritor en las orillas**. Buenos Aires: Seix Barral, 2007.
- SARLO, Beatriz. **Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930**. Trad. Júlio Pimentel Pinto. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

¹ Para uma análise aprofundada dos paralelos possíveis entre Brasil e Argentina sob o viés formativo de Candido ver Fischer, *Machado e Borges*, 2008.

SISKIND, Mariano. **Deseos cosmopolitas**: modernidad global y literatura mundial en América Latina. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2016.

WAISMAN, Sergio. **Borges y la traducción**. Trad. Marcelo Cohen. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

WILLSON, Patricia. **La Constelación del Sur**: traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2017.

WILLSON, Patricia. **Página impar**: Textos sobre la traducción en Argentina: conceptos, historia, figuras. Buenos Aires: EThos Traductora, 2019.

AINDA PARA UM ESQUEMA DE ANTONIO CANDIDO

STILL TOWARDS AN ANTONIO CANDIDO'S SCHEME

DOSSIÊ: O REALISMO E SUA ATUALIDADE

25 anos de Crítica Dialética na UnB



ORGANIZADORES:

Alexandre Pilati



Deane de Castro e Costa



Martín Ignacio Koval



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM

v. 34, n. 68, ago. 2025

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



10.26512/cerrados.v34i68.57522

FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 14/03/2025

Aceito em: 30/05/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Filipe de Freitas Gonçalves  

UFMG | lipe.ton.fr@gmail.com

Resumo / Abstract

O ensaio procura entender as alterações operadas por Antonio Candido entre a escrita da *Formação da Literatura Brasileira* e seus ensaios da maturidade, especialmente “Dialética da Malandragem” e “De cortiço a cortiço”. Para isso, o texto se inicia com a comparação entre os comentários do autor na obra de 1959 sobre o Naturalismo e os compara com o ensaio sobre *O Cortiço*, escrito algumas décadas depois. O intuito é mostrar que as alterações de abordagem não são apenas em relação ao movimento específico, mas de perspectiva teórica geral. Para compreender o significado histórico dessa alteração, procura-se comparar os dois ensaios da maturidade, tentando entender como, no conjunto, pode-se entrever o crítico tentando analisar a sociedade brasileira a partir dos problemas surgidos com a Ditadura Militar. A hipótese que se apresenta, nesse sentido, é que a alteração de abordagem tem um rendimento específico na compreensão da sociedade brasileira, isto é, só se realiza em suas potencialidades quando conjugada com o contexto histórico que lhe dá corpo.

Palavras-chave: Antonio Candido, trabalho, Ditadura Militar, dialética.

This essay seeks to understand the changes that Antonio Candido made between *Formação da Literatura Brasileira* and his essays in his later years, especially “Dialética da Malandragem” and “De cortiço a cortiço”. To this end, the text begins by comparing the author’s comments in his 1959 work on Naturalism and comparing them with his essay on *O Cortiço*, written a few decades later. The aim is to show that the changes in approach are not only related to the specific movement, but also to the general theoretical perspective. To understand the historical significance of this change, the article seeks to compare the two essays from his later years, trying to understand how, as a whole, one can glimpse the critic attempting to analyze Brazilian society based on the problems that arose with the Military Dictatorship. The hypothesis that is presented, in this sense, is that the change in approach has a specific yield in the understanding of Brazilian society, that is, it only realizes its potential when combined with the historical context that gives it shape.

Keywords: Antonio Candido, work, Military Dictatorship, dialectics.

DOIS NATURALISMOS

Embora tenha ficado mais conhecida a avaliação de Antonio Candido sobre o Naturalismo a partir de seu ensaio “De Cortiço a Cortiço”, há, na *Formação da Literatura Brasileira* (a partir de agora, referida apenas como FLB), comentários instigantes sobre o movimento. Como se sabe, o livro de 1959 termina na década de 1870, deixando como horizonte e ponto de fuga a finalização do processo formativo pela obra de Machado, uma vez que nela teríamos o aproveitamento superador da tradição romântica e o adensamento psicológico necessário à maturidade do romance. Mas o Naturalismo também está nesse ponto de fuga, de forma algo incômoda:

Há [*no romance*] uma espécie de proporção áurea, um “número de ouro”, obtido pelo ajustamento ideal entre a forma literária e o problema humano que ela exprime. No Romantismo, o afastamento dessa posição ideal se faz na direção e em favor da poesia; mais tarde, no Naturalismo, far-se-ia na direção da ciência e do jornalismo. Tanto num quanto noutro porém, permanece o esteia da verossimilhança e, mais fundo, a disposição comum de sugerir certo determinismo nos atos e pensamentos do personagem. A insistência dos naturalistas no determinismo inspirado pelas ciências naturais não nos deve fazer esquecer o dos românticos, de inspiração histórica. Com matizes mais ou menos acentuado de fatalismo, uns e outros se aplicavam em mostrar os diferentes modos por que a ação e o sentimento dos homens eram causados pelo meio, pelos antecedentes, a paixão ou o organismo. Daí um *realismo* dos românticos, que apenas seria desnorteante se não lhe correspondesse um patente *romantismo* dos naturalistas, para fazer da ficção literária no século XIX, e da brasileira em particular, um conjunto mais coeso do que se poderia supor à primeira vista (Candido, 2013, p. 430-431).

Mais significativa é, no entanto, uma pequena afirmação que se segue algumas páginas depois:

Significativa, com efeito, é a circunstância do romance post-romântico haver renegado o trabalho admirável de Alencar, não falando nas duas excelentes realizações isoladas que foram as *Memórias de um Sargento de Milícia* e *Inocência*, para inspirar-se em Zola e Eça de Queirós. A consequência foi que os nossos naturalistas, com a exceção de Raul Pompei e Adolfo Caminha, caíram nos mesmos erros românticos (sobretudo Aluísio de Azevedo) sem aproveitar a sua lição (Candido, 2013, p. 436).

Há dois movimentos importantes nas duas avaliações. O primeiro é considerar que o Naturalismo não é uma espécie de raio em céu aberto: pelo contrário, ele continua tendências já encontradas no interior do Romantismo e se iguala a ele numa espécie de movimento geral do século, caracterizado pela procura de explicações para o comportamento humano em esferas que o determinariam. Para os românticos, essa esfera estaria na história; para os naturalistas, nas ciências naturais. Nos dois casos, trata-se de um distanciamento em relação à “proporção áurea” que caracterizaria idealmente o romance. O segundo, numa relação tensa com o primeiro movimento, é considerar que os autores do nosso Naturalismo repetiram um ato comum à nossa vida intelectual e preferiram continuar a inspirar-se na nova escola europeia então em voga ao invés de aprofundar as experiências produtivas de nosso Romantismo, o que os teria levado, então — e em especial Aluísio de Azevedo — a repetir os erros dos românticos.

Como é comum na FLB, o juízo crítico de Candido está sempre em movimento, o que o torna tão capaz de captar seus objetos em sua processualidade histórica — objetivo último de um livro de inspiração historiográfica. Nesse ponto, vemos o mesmo elemento interpretado de duas maneiras diferentes: no primeiro caso, a continuidade entre românticos e naturalistas é vista como um elemento de unificação de nossa vida intelectual; no segundo caso, essa mesma continuidade é vista em chave negativa, como permanência incapaz de superar limites constitutivos da forma anterior. O distanciamento em relação ao “número de ouro” do romance é espelhado no início nos dois

casos; depois, a continuidade resulta em erro. A consideração específica do erro referido também passa por uma avaliação em movimento: primeiro, considera-se a justeza da influência estrangeira nos autores do período romântico, uma vez que ela estaria contrabalançada pelo senso de realismo que impediria uma espécie de transplantação sem adaptação; depois, esse mesmo realismo, considerado de um ponto de vista positivo, é visto como aspecto negativo para nosso desenvolvimento histórico-literário: “a objetividade amarrou o escritor à representação de um meio pouco estimulante” (Candido, 2013, p. 436).

No seu ensaio mais famoso sobre o Naturalismo, Candido opta, como é de se esperar, por uma abordagem muito diversa. O ensaio possui muitos níveis e parece estar construído por um acúmulo de camadas que se sobrepõem e vão intensificando a compreensão do romance. O que primeiro chama a atenção é o fato de que, agora, a compreensão sobre Azevedo parece ter se alterado. Dito de forma simples, sua relação com o modelo europeu, que antes era um elemento que pesava contra o autor, transformou-se em um de seus trunfos. O argumento é clássico e não precisa ser citado: impor-se-ia entre o modelo tomado de Zola e o romance de Azevedo a realidade social brasileira, que produziria uma série de torções inevitáveis da forma. A primeira seria a reunião, num mesmo universo narrativo, de elementos dispersos pelos romances de Zola; a segunda seria o caráter cruento das descrições sexuais, sintetizado num dito exemplar: “Quando a Europa diz ‘mata’, o Brasil diz ‘esfola’” (Candido, 2023a, p. 147). A relação com o Romantismo também se alterará nesse segundo texto: se antes o Naturalismo — e em especial Azevedo — apenas repetiriam os erros dos românticos, agora o enredo é portador de uma novidade significativa no interior da cultura brasileira: “Aluísio foi, salvo erro meu, o primeiro dos nossos romancistas a descrever minuciosamente o mecanismo de formação da riqueza individual” (Candido, 2023a, p. 130, grifo meu). A acumulação seria, para Candido, “tomada pela primeira vez no Brasil como eixo da composição ficcional” (Candido, 2023a, p. 131, grifo meu).

A diferença não está realizada apenas nesses elementos mais imediatos da avaliação, mas se encontra no enquadramento mais geral que o problema assumirá: em vez de procurar mostrar o movimento que caracteriza a presença histórica da obra no encadeamento da cultura brasileira — o que, em última instância, era o objetivo dos poucos comentários feitos na FLB —, o crítico procura, *mantendo o juízo em movimento*, mostrar as contradições nacionais no interior de uma obra específica. Dito de forma simples, a noção de um *juízo crítico em movimento* que o caracterizaria nos dois casos estaria a serviço de objetivos diversos: no primeiro, entender o significado multivalente de uma obra, um autor ou um movimento no interior do desenvolvimento da cultura brasileira¹; no segundo, entender a formalização artística de uma série de elementos da vida nacional numa única peça artística. A questão ainda poderia ser colocada da seguinte maneira: em FLB, as obras são captadas em seu movimento percebido pelo conjunto do sequenciamento; em “De cortiço a cortiço” (e em outros ensaios da maturidade, em especial “Dialética da Malandragem”), a obra pode estar parada diante de nós que o ato dissecador do analista faz com que ela se movimente internamente.

Vejamos um momento luminoso desse movimento interno:

No Brasil, quero dizer, n’*O Cortiço*, o mestiço é capitoso, sensual, irrequieto, fermento de dissolução que justifica todas as transgressões e constitui em face do europeu um perigo e uma tentação. Por isso, não espanta que João Romão encarasse e manipulasse essa massa inquietadora com o desprezo utilitarista dos homens superiores de outra cepa. Por que então apresentá-lo de maneira tão acerba? Por que mostrar nele um explorador abusivo se a sua matéria primeira era a caterva desprezível? Essa contradição do livro é a própria contradição do Naturalismo (Candido, 2023a, p. 139).

O movimento interno é captado em seu caráter contraditório. É como se pudéssemos ler o romance duas vezes, de dois pontos de vista que se contradizem, mas que, apesar disso, convivem na fatura da obra: de um lado, há a justificação para ação brutal de João Romão que toma o mestiço co-

1 No “Prefácio da 6ª edição”, Candido (2013, p. 21) diz que a obra “não é uma justaposição de ensaios, mas uma tentativa de correlacionar as partes em função de pressupostos e hipóteses, desenvolvidos com vistas à coerência do todo”.

mo massa desprezível para seu enriquecimento; por outro lado, no entanto, a ação do português não está figurada dessa maneira, mas como ato de brutalidade. A contradição, então, se configura na seguinte chave: a brutalidade está plenamente justificada, mas, ainda assim, será representada como brutalidade, o que lhe dá o caráter de algo injustificável. Trata-se de um movimento complexo que o crítico observa no interior do romance e que coloca em evidência uma visão matizada e multivalente da estruturação da obra, que, em última instância, recolhe para dentro de sua forma um movimento que seria da vida nacional. O Naturalismo deixa de ser um movimento literário e passa a ser um problema interno da obra, transformando-se, assim, em questão que concerne à vida social. Ora, no comentário desabonador da FLB, o problema também era social (e, a rigor, era ainda o mesmo problema: a relação entre a realidade nacional — a brutalidade — e o modelo europeu — a justificativa cientificista da brutalidade), mas está apresentado em sentido inverso ao que encontramos no ensaio posterior: a avaliação visava captar, de modo dialético, a posição do Naturalismo no desenvolvimento da cultura brasileira; agora, o caráter contraditório da cultura brasileira aparece como substrato formalizador de uma obra específica.

Essa diferença de abordagem teórica está praticamente evidenciada quando se compara trechos significativos dos dois estudos. Logo no início de seu ensaio sobre *O Cortiço*, o crítico nos diz:

Mas nós sabemos que, embora filha do mundo, a obra é um mundo, e que convém antes de tudo pesquisar nela mesma as razões que a sustentam como tal. A sua *razão* é a disposição dos núcleos de significado, formando uma combinação *sui generis*, que se for determinada pela análise pode ser traduzida num enunciado exemplar. (Candido, 2023a, p. 123, grifo do autor).

O que o interessa, portanto, é “a singularidade da fórmula segundo a qual [*o mundo*] é transformado no mundo novo, que dá a ilusão de bastar a si mesmo” (Candido, 2023a, p. 124). O interesse é compreender um problema social transformado na “razão” de uma obra, e a solução encontrada será sempre singular: de obra para obra, essa razão se altera e a solução crítica precisa acompanhar a alteração de seu objeto. Na famosa “Introdução” da FLB, lemos:

Em um livro de crítica, mas escrito do ponto de vista histórico, como este, as obras não podem aparecer em si, na autonomia que manifestam, quando abstraímos as circunstâncias enumeradas; aparecem, por força da perspectiva escolhida, integrando em dado momento um sistema articulado e, ao influir sobre a elaboração de outras, formando, no tempo, uma tradição (Candido, 2013, p. 26).

A perspectiva não poderia ser mais diferente. As obras não serão pensadas a partir da abstração de seus elementos circunstanciais, mas dentro do desenvolvimento de uma tradição, o que significa pensá-las em relação umas com as outras. O que interessa não é mais a *razão* da obra, mas, usando ainda a linguagem matemática aproximativa, sua *proporção* alcançada no conjunto. O conjunto, agora, não é simplesmente uma relação de filiação entre textos individuais, mas a formação de uma tradição, que, se implica a consideração de tal tipo de relação, a transcende pelo salto que a natureza do conjunto pretende dar. O que está se colocando para nós é que a alteração do juízo crítico do Naturalismo não é simplesmente uma espécie de mudança da avaliação, mas está inserida num conjunto maior de transformações críticas que vale a pena investigar.

O SIGNIFICADO HISTÓRICO DA ALTERAÇÃO

O ensaio sobre Basílio da Gama — uma das primeiras aparições do novo método na obra de nosso autor — é escrito para uma edição comemorativa na década de 1960, como ele nos informa na “Nota sobre os textos” (Candido, 2023b, p. 9). Roberto Schwarz (1987, p. 154) informa que “Dialética da Malandragem” provavelmente foi escrito entre 1964 e o AI-5. “De cortiço a cortiço” foi escrito e reescrito na década de 1970, sendo a primeira versão do texto, intitulada “A passagem do dois ao três”, publicado na Revista de História, da USP, e uma outra versão, intitulada “Literatura — Sociologia”, uma palestra de 1975 (Dantas, 2002, p. 19). Os dois ensaios foram depois publicados na década de 1990 no livro *O discurso e a cidade*. Nos últimos textos, a mudança metodológica que observamos

assume rendimento propriamente histórico e passam a veicular um determinado conteúdo social. Sua comparação pode ajudar não apenas a entender duas formas relacionadas, mas distintas de se aproximar da literatura, como também a mapear uma alteração fundamental na vida intelectual brasileira efetivada na obra de Candido. A mudança se dá em torno do golpe de 1964.

Salvo engano meu, a FLB lida com o Brasil como uma estrutura sem classes. Quando diz na primeira frase da “Introdução” que irá estudar a “formação da literatura brasileira como síntese de tendências particularistas e universalistas”, Candido (2013, p. 25) toma a “literatura brasileira” como um ser entificado, da família do “Brasil”, também entendido como ser pronto e acabado. Seu livro procura estudar o vir-a-ser desse ente ao longo de dois séculos; apesar disso, o “Brasil”, o “brasileiro” e a “literatura brasileira” serão sempre tomados como um ser mais ou menos homogêneo que, no entanto, está caracterizado pelo conflito entre as duas tendências. Essa leitura pode parecer estranha a um trabalho que se debruça exatamente sobre a “formação”, mas note-se que o processo tem como linha do horizonte uma “síntese”. A “literatura brasileira” é a síntese desse conjunto complexo de tendências, e seu processo de “formação” será historiado do ponto de vista de sua resolução. Mais à frente ele diz que o livro conta a “história dos brasileiros no seu desejo de ter uma literatura” (Candido, 2013, p. 27). O “brasileiro” é um ser desprovido de classe: figura geral que está relacionada ao país, ele é homogêneo.

A conclusão algo óbvia é que o processo que se irá historiar é o do desejo dos brasileiros *de classe dominante* de ter uma literatura. O que se descreverá ao longo do livro é parte do longo processo de uma *determinada* classe dominante de constituir para si — ou de adaptar para suas necessidades *específicas* — um aparato cultural que sirva a seus *interesses*. Em textos posteriores, Candido chama a atenção para o elemento de imposição de classe peculiar à literatura brasileira colonial, dizendo, por exemplo, que uma das funções da “literatura culta” no período era “impor a língua portuguesa e registrá-la em escritos que ficassem como marcos, ressaltando a sua dignidade de idioma dos senhores”. No mesmo texto, algumas linhas depois, ele fala que essa literatura serviu como “dominação linguística, aspecto da dominação política, no qual a literatura, repito, desempenhou papel importante” (Candido, 2023c, p. 19). Em outro texto posterior à FLB, “Literatura de dois Gumes”, Candido (1989, p. 165, grifo do autor) diz explicitamente:

[...] no Brasil a literatura foi de tal modo expressão da cultura do colonizador, e depois do colono europeizado, herdeiro dos seus valores e candidato à sua posição de domínio, que serviu às vezes violentamente para impor tais valores, contra as solicitações a princípio poderosas das culturas *primitivas* que os cercavam de todos os lados. Uma literatura, pois, que do ângulo político pode ser encarada como peça eficiente do processo colonizador.

Esse caráter de dominação política, que aparece então de forma explícita, refere-se ao período colonial, e se poderia traçar o argumento do Autor no seguinte modelo: ao ser transformado em elemento importante da formação da nacionalidade por meio da formação de uma literatura brasileira, esse caráter de imposição e domínio cultural foi transformado em fermento positivo e emancipatório do país no momento posterior. É essa dualidade que parece estar explicitada em “Literatura de dois gumes”, quando o autor interpreta o conjunto do problema pela dualidade entre imposição e adaptação: ao mesmo tempo em que se impunha modelos culturais que serviam aos interesses das classes dominantes, esses modelos iam sendo adaptados para a expressão de interesses nativos que, em última instância, culminaram no processo da Independência, tanto a política quanto a literária.

Ora, o que a exposição do argumento nesses termos evidencia ainda mais é o fato de que o processo formativo é, ele próprio, de classe dominante. Trata-se dos interesses do “colono europeizado” para a formação da nacionalidade em literatura. O essencial para nosso argumento, no entanto, é que, na FLB, não há a explicitação dessa clivagem de classe que se transformará em parte importante de seu argumento. Lá, o projeto nacional não é propriamente descrito como o do “colono europeizado” que passa a ser identificado com o “brasileiro”: pelo contrário, o apagamento do dado de especificação social é essencial para a maneira como o argumento se apresenta. Ali, o que importa é o caráter emancipador do processo: formar um sistema literário é visto, sempre, como uma conquista civilizatória de importância para o desenvolvimento da consciência nacional. Dito ainda de outra forma: em

1959, o projeto da classe dominante é visto em chave positiva; nos textos posteriores a que nos referimos, o caráter positivo do processo ainda aparece, mas ele está matizado pelo sentido propriamente de classe dos acontecimentos. Não há mudança significativa de perspectiva, mas uma espécie de intensificação dos matizes.

A diferença fundamental está nos grandes ensaios da segunda maneira do autor, aqueles em que a procura pelo “princípio estrutural” se efetivará: “Dialética da Malandragem” e “De cortiço a cortiço”. O que logo surpreende o leitor é que esses ensaios não estão mais interessados no processo formativo, ou, para usar a linguagem que estabelecemos antes, na *proporção entre as obras*, mas na *razão das obras*. Não há em nenhum dos dois ensaios o impulso historiográfico que havia antes e que continuará a existir em outros textos, o que não significa dizer que não haja interesse histórico ou matéria histórica no sentido das transformações sociais do país vistas ao longo do tempo. Logo de início, os dois textos estão profundamente interessados em estruturas de classe que aparecem formalizadas nas respectivas obras. No caso de *Memórias de um Sargento de Milícias* estamos diante de um setor médio da sociedade que expelle de si o mundo do trabalho, o que culmina no que o autor chama de dialética da ordem e da desordem, o princípio estrutural do romance; no caso de *O Cortiço*, o mundo do trabalho está no centro da representação da constituição de uma fortuna, a partir do enfoque narrativo tão bem elucidado pelo ensaísta, e culminando na formulação da dialética do dirigido e do espontâneo. Nos dois casos, continua a aparecer a figura do “brasileiro”, mas, agora, ele está embebido em classe social e cada movimento seu — seja como enfoque narrativo, seja como personagem, seja como visão alternativa de mundo — revela sua posição de classe específica.

A “dialética da ordem e da desordem” e a “dialética do dirigido e do espontâneo” sistematizam duas formas específicas de uma determinada classe social se expressar na literatura. Descrevendo o “mundo sem culpa”, ele nos diz:

Lá não se trabalha, não se passa necessidade, tudo se remedeia. Na sociedade parasitária e indolente, que era a dos homens livres do Brasil de então, haveria muito disto, graças à brutalidade do trabalho escravo, que o autor elide junto com outras formas de violência (Candido, 2023d, p. 53).

O ponto de vista que enforma essa sociabilidade meio folclórica é o da classe social média do “brasileiro nato” que tira de seu horizonte o universo do trabalho. Esse mesmo sujeito é o que assume a voz narrativa no romance naturalista analisado no ensaio posterior, mas agora sua realização está longe do mundo sem culpa que entrevemos no romance de Almeida. Agora o que teremos é uma “visão popular e ressentida de freguês endividado de empório”, consubstanciada no dito dos três pês. Nesse novo universo, temos a “dialética do espontâneo e do dirigido” que exprime, na verdade, a ação “racionalizadora, o projeto de acumulação monetária do português” (Candido, 2023a, p. 136). Na comparação final que faz entre os dois ensaios, ele diz que “n’*O Cortiço* está presente o mundo do trabalho, do livro, da competição, da exploração econômica visível, que dissolvem a fábula e sua intemporalidade. Por isso falei aqui em jogo do espontâneo e do dirigido” e, logo depois, nos informa que esses termos devem ser vistos como “momentos de um processo que sintetiza os elementos antitéticos” (Candido, 2023a, p. 150).

O interesse do crítico passa a ser, portanto, *as maneiras como as dinâmicas do trabalho produzem visões de mundo na sociedade brasileira*. Essas visões parecem surgir do ponto de vista de uma mesma classe social em dois momentos distintos de sua história e, por isso, revelam um processo de desenvolvimento desta classe². No primeiro caso, o universo em que ordem e desordem convivem

2 Essa hipótese já foi aventada por Roberto Schwarz (1999, p. 51-52) em sentido correlato ao que estamos propondo aqui, sem dela tirar as consequências que estamos apontando: “O confronto cria um espaço de diferenças poderosamente sugestivas, entre, por exemplo, o significado sobretudo social da pobreza em Zola [...] e seu significado mais alegórico-nacional em Aluísio [...]; ou entre a dialética de ordem e desordem num universo quase sem trabalho, como é o caso no *Sargento de Milícias*, e a dialética do espontâneo e do dirigido num mundo comanda por lucro, trabalho e competição, como é o caso n’*O Cortiço*. Antes de entrarem em comparação, estes termos foram especificados com rigor pelas estruturas literárias e pela história de que fazem parte, de sorte que a sua aproximação não coloca em presença traços isolados, mas universos complexos e inteiros. Naturalmente não cabe aqui adivinhar um livro em preparação, mas parece claro que esses ensaios, ao mesmo tempo que individualizam ao máximo os seus objetos de análise, têm a ideia de os colocar em constelação solta, de forma a sugerir perspectivas no espaço heterogêneo correspondente”. Note-se como a caracterização da relação (“constelação solta”, “espaço heterogêneo”) aponta logo para a diferença de perspectiva em relação à FLB: ali a constelação não pode ser solta e o espaço precisa ser homogêneo.

indeterminadamente num mundo folcloricamente idealizado; no segundo caso, espontâneo e dirigido são dois momentos temporalmente discerníveis, mas implicados, de um processo histórico que se desdobra no tempo. O primeiro, escrito num momento em que o trabalho escravo reinava algo inconteste na sociedade brasileira, vislumbra a possibilidade de uma sociedade sem a castração ordenadora e dirigida da atividade do capitalismo industrial; o segundo, escrito num momento em que as discussões sobre a transição do trabalho escravo para o livre estão na ordem do dia, expressa a ambiguidade do “brasileiro nato” em relação à generalização do trabalho na vida social. Por debaixo de amontoados de ideologia nos dois casos, o que Candido parece entrever, quando se lê os dois ensaios em conjunto, são reações correlatas, mas diferentes ao processo de proletarianização da sociedade brasileira. No caso do segundo ensaio, a potencialidade criadora do “mundo sem culpa”, que continua a existir pela via do abasileiramento de Jerônimo, está já subjugada pela força ideológica de um narrador (contraditório, é verdade) que incorpora a linguagem do elogio ao trabalho ordenado pela crítica, racialmente interpretada, à entrada de Jerônimo no mundo sem culpa. Na fatura geral, teríamos, portanto, no segundo caso, uma espécie de encruzilhada história, uma vez que o mesmo polo elogiado é, em outros níveis, também criticado pela ação desumanizante de João Romão em relação a Bertoleza.

CONCLUSÃO: PERGUNTAS

Voltemos ao ponto principal: o estava em questão na FLB era antes o *aburguesamento* das classes dominantes, expresso na relação conflituosa, mas produtiva, entre tendências universalistas e particularistas; o que está em questão agora são as dinâmicas de *proletarianização* das classes médias pobres da sociedade brasileira, expressas na sobreposição da “dialética da ordem e da desordem” e na “dialética do espontâneo e do dirigido”. A mudança de método vem acompanhada, portanto, a uma mudança significativa de conteúdo. A visão resultante dos dois processos é também distinta: no caso do aburguesamento, mesmo que com as distorções necessárias, ele encontra seu termo em Machado de Assis; no caso da proletarianização, não há mais termo ou horizonte, em parte pela alteração do próprio método da análise e, em parte, pelo conteúdo mesmo do processo histórico. A FLB entrevê um momento emancipatório no processo de constituição de nosso sistema literário e encara o próprio sistema como uma conquista geral; os ensaios posteriores olham para a modernização do ponto de vista de seu travamento emancipatório nas dinâmicas reais do trabalho.

Não parece ser aleatório que a alteração que estamos tentando mapear na obra de Candido se dê exatamente em torno do golpe de 1964 e da implementação do regime militar. Trata-se, afinal, do momento em que o processo de proletarianização será levado a cabo por intermédio de um Estado terrorista e autoritário que impõe a lógica capitalista a setores cada vez mais abrangentes da sociedade brasileira (ver Netto, 2014; Rodrigues, 2009). Não se trata de um processo novo, mas da resolução histórica de uma dinâmica que se inicia no pós-Abolição (ver Costa, 2010, p. 503-514; Bastide e Fernandes, 2008) e encontra na Ditadura seu fecho histórico. A mudança de método tem algo a dizer, portanto, sobre o conteúdo ele mesmo que agora passa a ser o objeto da análise — ou, dito ao contrário, e de forma mais precisa: é a mudança do conteúdo que implica, *necessariamente*, uma alteração metodológica. O que os ensaios da maturidade parecem sugerir é que uma história das concepções de mundo dos de baixo no caminho de sua proletarianização não constitui, exatamente, uma relação proporcional, ou seja, não se dão a ver por intermédio do método histórico tradicional, mas da auscultação detida de suas manifestações no plano da cultura dos de cima. Isso poderia significar que Antonio Candido, *metodologicamente*, nota uma marca de descontinuidade no interior da proletarianização? Seria essa descontinuidade uma característica do próprio processo em curso no país, quando visto da perspectiva dos trabalhadores que se vão lentamente transformando em operários modernos? Ainda uma pergunta: seria essa descontinuidade uma das características do caráter periférico de nosso processo modernizador? A “dialética da ordem e da desordem” está inserida pelo autor dentro de uma tradição popular que não assume feição nacional embora se efetive em obras brasileiras, o que leva a supor uma forma de continuidade repetitiva, muito diferente do movimento dialético que o autor identifica no processo formativo. Seria isso uma conclusão do processo *quando visto de seu fim* ou um aspecto integrado ao seu desenvolvimento real? Trata-se de ilusão de ótica ou de revelação crítica?

As perguntas, por óbvio, estão além do escopo deste trabalho e, em alguma medida, são elucbrações que os textos de Candido não respondem, se é que autorizam sua elaboração. Sua formula-

ção, no entanto, que nos leva a tomar os textos não como fonte de comentário erudito, mas como plataforma de pensamento, atestam bem a fecundidade da obra crítica de Antonio Candido.

REFERÊNCIAS

- BASTIDE, Roger; Fernandes, Florestan. Do escravo ao cidadão. In: BASTIDE, Roger; Fernandes, Florestan. **Branco e negro em São Paulo**: ensaio sociológico sobre aspectos da formação, manifestações atuais e efeitos do preconceito de cor na sociedade paulistana. São Paulo: Global, 2008, p. 27-90.
- CANDIDO, Antonio. Literatura de dois gumes. In: CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Editora Ática, 1989, p. 163-180.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos (1750-1870). Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2013.
- CANDIDO, Antonio. De cortiço a cortiço. In: CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Todavia, 2023a, p. 123-152.
- CANDIDO, Antonio. Nota prévia. In: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. São Paulo: Todavia, 2023b, p. 9-10.
- CANDIDO, Antonio. **Iniciação à literatura brasileira**. São Paulo: Todavia, 2023c.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem. In: CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Todavia, 2023d, p. 19-53.
- COSTA, Emília Viotti da. **Da senzala à colônia**: São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- DANTAS, Vinicius. Apresentação. In: CANDIDO, Antonio. **Textos de intervenção**. Seleção, apresentação e notas de Vinicius Dantas. São Paulo: Editora 34, 2002, p. 15-22.
- NETTO, José Paulo. **Pequena história da ditadura militar**. São Paulo: Cortez, 2014.
- RODRIGUES, Leôncio Martins. **Industrialização e atitudes operárias**: estudos de um grupo de trabalhadores. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2009.
- SCHWARZ, Roberto. Pressupostos, salvo engado, de “Dialética da malandragem”. In: SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 129-156.
- SCHWARZ, Roberto. Adequação nacional e originalidade crítica. In: SCHWARZ, Roberto. **Sequências brasileiras**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 57-53.

A CRÍTICA LITERÁRIA E O PAPEL DO INTELLECTUAL EM TRABALHOS DE ANTONIO CANDIDO E PIER PAOLO PASOLINI

LITERARY CRITICISM AND THE ROLE OF THE INTELLECTUAL IN THE WORKS OF ANTONIO CANDIDO AND PIER PAOLO PASOLINI

DOSSIÊ: O REALISMO E SUA ATUALIDADE

25 anos de Crítica Dialética na UnB



ORGANIZADORES:

Alexandre Pilati



Deane de Castro e Costa



Martín Ignacio Koval



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM

v. 34, n. 68, ago. 2025

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



10.26512/cerrados.v34i68.57743

FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 31/03/2025

Aceito em: 21/06/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Ana Clara Vieira da Fonseca  

SEEDF | anaclaravf@gmail.com

Resumo / Abstract

A arte realista é essencial para que os indivíduos compreendam as contradições da realidade, especialmente em sociedades modernas, onde a alienação predomina. Além da arte, o intelectual também desempenha um papel mediador, utilizando sua atividade crítica para alcançar estratos da sociedade que a obra artística não consegue atingir. Nesse sentido, o objetivo deste trabalho é debater a importância da arte como mediadora da realidade e o papel dos intelectuais na crítica e intervenção social em contextos capitalistas, e sua metodologia consiste em análise de literatura comparada com foco em artigos de Antonio Candido e Pier Paolo Pasolini. Os resultados sugerem tratar-se de críticos que conseguem conciliar aspectos políticos e estéticos em suas análises literárias, representando uma crítica orgânica e honesta mesmo em cenários de opressão.

Palavras-chave: realismo, crítica social, papel do intelectual.

Realistic art is essential for individuals to understand the contradictions of reality, particularly in modern societies where alienation prevails. In addition to art, the scholar also plays a mediating role, utilizing their critical activity to reach layers of society that artistic works cannot access. In that regard, this work aims to discuss the importance of art as a mediator of reality and the role of scholars in social critique and intervention within capitalist contexts. Its methodology consists of a comparative literary analysis, focusing on the works of Antonio Candido and Pier Paolo Pasolini. The results suggest that these writers manage to harmonize political and aesthetic aspects in their literary analyses, representing an organic and honest critique even in scenarios of oppression.

Keywords: realism, social critique, role of the scholar.

A conexão entre literatura e vida nacional não costuma ser facilmente apreendida. No mundo real, a percepção da realidade é imediata; na arte, que cria o seu mundo próprio e completo, a mediação é necessária para que seja alcançada a compreensão, pois a arte corresponde a uma atividade e a uma forma de realização da essência humana. Contudo, nas sociedades modernas – e com a expansão do sistema capitalista de produção – os indivíduos se veem apartados de sua essência, de sua humanidade, e não são capazes de entender as contradições que enformam a realidade. Esta alienação torna-os incapazes de perceber a humanidade segundo as leis da beleza, sendo necessária a mediação artística para que ela seja novamente captada.

Ao compreendermos a realidade como algo que existe independentemente da consciência e que é composto pelas conexões que são feitas em sociedade, o papel da arte como mediadora torna-se ainda mais claro, pois ela possibilita que essas conexões sejam apreendidas pelos indivíduos. Assim, a arte não aniquila a imediatez, mas age captando as conexões existentes entre os fenômenos até então invisíveis para as pessoas – isso é possibilitado pela linguagem poética, que é capaz de suplantar o alcance da linguagem comum. Nesse sentido, a capacidade de revelação de conexões e contradições da realidade para quem não consegue percebê-las tem uma forte dimensão política e é sabido que toda obra de arte configura uma tomada de partido: o partido da humanidade como um todo.

Voltando para a questão da mediação, é preciso entender que não é apenas a obra de arte que tem o poder de fazer mediações entre a realidade e os indivíduos; o elemento mediador pode ser um coletivo, um grupo, uma classe social, uma nação... ou um intelectual e sua atividade crítica. No entanto, há momentos em que a arte – para nós, a obra literária – não consegue fazer o papel mediador devido à segregação intelectual que é fruto do capitalismo na sociedade estruturada em classes. Nessas situações, a figura do crítico literário surge como exemplo do papel do intelectual como mediador entre literatura e vida nacional, enquanto sua atuação, a intervenção crítica sobre a sociedade, aparece como uma forma de alcançar outros estratos da sociedade e fazer mediações para indivíduos que não seriam alcançados pela obra em si.

No artigo *O escritor e o crítico* (2010), György Lukács explica que, no curso da decadência do capitalismo, foram se modificando o tipo de escritor e de crítico mais comuns, assim como as relações entre eles. A principal razão para esta mudança foi a divisão capitalista do trabalho, que limitou a atuação dos profissionais e transformou-os em especialistas, impedindo que seu foco estivesse na universalidade de questões humanas, conflitos sociais e políticos. Assim, a literatura passou a ser vista como um fim em si mesma, com uma autonomia que deixa de ser relativa e se torna absoluta, deixando os grandes problemas da evolução humana em segundo plano. Esse movimento demonstra “a hostilidade à arte, que é própria da realidade capitalista” (LUKÁCS, 2010, p. 232).

Nesse cenário, Lukács (2010) afirma que o resenhista profissional – que escreve resenhas para revistas – torna-se uma figura comum, mas não se confunde com os críticos verdadeiros por não ver o exercício crítico como uma vocação íntima, mas como uma fonte de renda. O motivo para esse processo é o nivelamento, em todas as esferas, provocado pelo desenvolvimento capitalista, o qual também alcançou a crítica ao passo que, quando o capital descobriu que arte e opiniões contrárias a ele também poderiam ser lucrativas, passou a apoiar financeiramente os autores que as emitiam, por mais ambíguo que isso fosse.

Apesar desse nivelamento provocado pelo capitalismo, sempre existiram “críticos corajosos, cultos e incorruptíveis” (LUKÁCS, 2010, p. 236) dispostos a desenvolver um trabalho sério, por exemplo, em revistas voltadas a um público intelectual e que permitiam a livre expressão de ideias sobre arte, literatura e sociedade, sempre fomentando debates em que são vistas as verdadeiras convicções estéticas de seus autores. Antonio Candido e Pier Paolo Pasolini, além das publicações em grandes periódicos, também participaram de revistas menores formadas por colegas e nas quais podiam seguir suas convicções, cientes da necessária responsabilidade com o público leitor. Já nas revistas e veículos controlados pelo capital, para Lukács (2010), em geral, a liberdade relativa de expressão dos críticos era definida de acordo com a limitação ao conteúdo puramente estético das obras analisadas. Assim, só era possível manter tais publicações caso as obras de arte fossem consideradas isoladas da sociedade e dos conflitos sociais do período. Nesse caso, Candido e Pasolini diferenciam-se do resenhista profissional – limitados às motivações financeiras – a que se refere Lukács, uma vez que sempre se preocuparam em vincular seus textos à sociedade, independentemente de tratarem de obras literárias ou da conjuntura política.

Segundo Lukács, o maior erro que poderia ser cometido por uma certa crítica seria privar-se do historicismo, pois isso levaria o intelectual a ver “o conteúdo político e o valor estético” (LUKÁCS, 2010, p. 241) como duas coisas separadas, tendo como resultado dois extremos: a avaliação totalmente focada na conjuntura política ou o julgamento meramente estético do material, sem alcançar um meio termo dialético e verdadeiro.

De acordo com o ponto de vista de Lukács, Antonio Candido e Pier Paolo Pasolini estariam entre aqueles críticos verdadeiros que enxergam o exercício da crítica como uma vocação sincera apesar de sofrerem pressões variadas. Ao escrever para o jornal italiano *Corriere della Sera*, por exemplo, Pasolini torna-se um ótimo exemplo para a referida situação de ambiguidade em que grandes mídias capitalistas abrem espaço de fala para autores com opiniões contrárias ao que geralmente era publicado. Contudo, percebemos que é complicado falar em “vocação íntima e sincera” para o exercício da crítica. Quando nos referimos a uma atividade que pode ser simultaneamente vocação e fonte de renda, é preciso ter em mente que existe uma dimensão histórica para isso, não se tratando apenas de uma questão de vontade ou de moral.

Espera-se ser possível demonstrar, neste trabalho, que Pier Paolo Pasolini e Antonio Candido têm em comum a capacidade de conciliar os aspectos político e estético da análise literária em seus textos críticos – até mesmo quando seus escritos não têm a literatura como ponto de partida – e que representam casos de crítica orgânica e honesta mesmo em cenários capitalistas e desanimadores, o que se deve ao engajamento e ao envolvimento que ambos tiveram com suas sociedades e tempo presente.

O papel do intelectual na vida nacional, para os dois críticos, será bem observado nos artigos selecionados, mas pode ser resumido ao que afirma Candido ao pregar a luta contra todas as formas de pensamento reacionário. Pasolini defende um combate ao fascismo, em todas as suas variações, com constantes embates com a direita e, coerentemente,

com a própria esquerda, quando percebe que esta se distancia da verdadeira política. Os artigos analisados a seguir são exemplos de como os intelectuais exercem a atividade crítica de modo a intervir na sociedade, sempre tentando utilizar as suas ferramentas para esclarecer o pensamento, elucidar questões importantes e combater situações e instituições opressoras.

O primeiro texto, retirado de *Textos de Intervenção* (2002), corresponde a um artigo intitulado “Plataforma da Nova Geração”. Em uma nota do organizador, Vinícius Dantas explica que Mário Neme realizou um inquérito, publicado nas páginas de *O Estado de S. Paulo*, com perguntas sobre o que poderia ser aproveitado como herança das gerações de poetas e críticos anteriores, se (e como) os seus modelos poderiam ser aproveitados, como a próxima geração poderia ser definida etc. A resposta de Antonio Candido foi publicada no mesmo jornal e depois integrou o volume “Plataforma da nova geração”. Nesse texto, Candido realiza reflexões acerca da proposta: afinal, caberia definir o papel ou o dever da nova geração? Para ele, as perguntas de Neme são sintomas de um período desorganizado, de uma consequente tendência a questionar todo mundo para tentar entender o que se passa naquele tempo melancólico e inquieto, de nervos desgastados e desesperados.

Candido afirma que os questionamentos não fazem sentido e melhor seria ler uns poemas de Carlos Drummond de Andrade, que consegue realizar o sentido do momento como ninguém e “representa essa coisa invejável que é o amadurecimento paralelo aos fatos; o amadurecimento que significa riqueza progressiva, e não redução paulatina a princípios afastados do Tempo” (CANDIDO, 2002, p. 239). Ao citar Drummond, Candido demonstra sua crença na importância da literatura para a compreensão das gerações de intelectuais: a geração de 22 se esgotou em sua luta por liberdade de escrita e artística; como consequência, poucos foram capazes de superar o experimentalismo de sua geração que tenha como objetivos maiores demolir paradigmas estéticos e construir novos. Para o crítico, a verdadeira literatura brasileira teria começado com a geração de 30, mais analítica, aquela que conseguiu moldar os intelectuais do porvir e direcionar sua orientação por meio das lutas políticas e sua atmosfera de crítica, lentes que moldaram a geração seguinte com seu clima de revisão e de crítica em um momento tão contraditório que exigia imenso esforço intelectual.

Para Antonio Candido, a sua geração, formada por críticos e estudiosos puros envolvidos intimamente com as problemáticas do mundo moderno, tem como dever combater, da melhor maneira possível, “todas as formas de pensamento reacionário” (CANDIDO, 2002, p. 245), pois ele impede que o progresso humano continue se expandindo. E o crítico continua: “Não nos compete, evidentemente, assumir uma cor política qualquer e descer à rua, clamando por ação direta. Cada um com as suas armas. A nossa é essa: esclarecer o pensamento e pôr ordem nas ideias” (CANDIDO, 2002, p. 245 – 246). Por esse motivo, Candido é contrário ao pensamento burguês que afasta os intelectuais das problemáticas do momento, transformando suas intervenções em algo que o crítico compara a um “universal *crochê*”, algo de muita beleza, mas mais adequado a tempos mais sossegados.

Outro ponto importante levantado por Candido a respeito da atuação dos intelectuais de sua geração é o problema do medo, uma questão séria e que atinge muitos críticos que temem não estar produzindo à altura do que sua tarefa exige, ou pensam que talvez não consigam contribuir efetivamente para o seu tempo. Quanto a isso, o crítico afirma que não possui um critério formado para afastar esse medo, mas acredita que o combate à Reação é uma boa maneira de se livrar dele. Em suma, o intelectual cumprirá a sua função, honrando o seu papel, à medida que se esforçar para combater o pensamento reacionário. É possível, ainda, estabelecer um contato com o que é dito por Lukács em “O escritor e o crítico” (2010): ao defender que o papel do intelectual pode ser resumido na necessidade de combater todas as formas de reação, observa-se uma atuação que vai além da crítica e da resenha profissional, desenvolvidas como mera fonte de renda em contextos de capitalismo em expansão; o combate preconizado por Candido é uma forma de escrita orgânica, verdadeira, relacionada à vocação crítica e que corresponde à tarefa do crítico verdadeiramente engajado em trabalhar de modo que a humanidade tenha, no desenrolar dos tempos, a centralidade que lhe é própria.

O segundo texto que retomamos aqui é “O tempo do contra”, no qual identificamos as linhas de combate do autor. Trata-se da descrição de uma fala de Antonio Candido publicada na coluna *Folhetim*, n. 68, da Folha de São Paulo, em 7 de maio de 1978, em que o crítico afirma que a nossa civilização se caracteriza por ser do contra e os seus melhores aspectos são do contra; portanto, do contra também é a nossa cultura. A título de exemplificação, ele menciona o plano da família, no âmbito do qual afirma que a geração atual tenta sempre ir contra os pais, os avós e os padrões tradicionais. Isso também se estende para o campo da moda, que está sempre tentando renovar e negar padrões em voga anteriormente, e, como não poderia deixar de ser, para a arte e a literatura; aqui o professor explica que ainda há referências ao cânone tradicional, mas existe uma “rebelião contra as tradições da representação mimética do mundo e contra o discurso inserido numa sequência temporal definida” (CANDIDO, 2002, p. 371). É, basicamente, uma crise de civilização. Candido salienta que os homens estão condenados a viver em vanguarda, em constante experimentação e substituição de padrões. Quando isso ocorre na arte, na poesia, na ficção, estamos diante de manifestações do contra. Para o crítico, toda essa contrariedade tem sua origem no capitalismo: seria uma tentativa de reajustar um tempo que coloca, de um lado, um capitalismo superpotente, monopolizador; do outro, “um desejo generalizado de igualdade, de distribuição equitativa dos bens, que é incompatível com esse capitalismo” (CANDIDO, 2002, p. 372). Portanto, assumir uma posição favorável significaria ser a favor desse capitalismo; sendo do contra, seríamos contrários a esse capitalismo e a toda sua carga negativa.

Com base nessa proposição dialética de a favor/do contra, Candido demonstra que existe um limite até onde devemos ser do contra, para existir também a possibilidade de sermos a favor de algumas coisas. De acordo com ele, a formação da cultura brasileira sempre foi muito a favor devido ao fato de sermos um povo de cultura reflexa, que adotou diversos padrões trazidos pelos povos conquistadores. Por esse motivo, os movimentos do contra também foram muito fortes, pois um escritor que era contra o parnasianismo na literatura era também a favor das vanguardas europeias. Assim, do contra e a favor eram posicionamentos que andavam muito conectados na cultura brasileira de uma maneira geral.

Outro exemplo da coexistência de movimentos do contra e a favor na cultura brasileira foi a censura, o ápice do a favor no Brasil para Candido, o qual destaca que só foi possível haver abertura nos mecanismos de censura pois eclodiram movimentos contra a censura, a opressão e a ditadura.

Em suma, o crítico afirma que, em tempos conservadores, é preciso ser contra as tendências controladoras das classes dominantes: “Temos que manter o contra como a única possibilidade de propor a questão da democracia, que é o caminho para a igualdade, que é o que realmente interessa” (CANDIDO, 2002, p. 375). Por fim, sendo contra o capitalismo, Candido conclui que seremos, finalmente, a favor de alguma coisa: a favor dos movimentos contrários a esse capitalismo.

O contato com os artigos aqui analisados permite que o leitor perceba o perfil do crítico que se mostra em suas linhas: um intelectual engajado, intensamente comprometido com o seu tempo, interessado em utilizar a sua posição institucionalmente privilegiada para levar conhecimento ao povo e, assim, contribuir para o combate às forças reacionárias que configuram ameaça constante na sociedade brasileira. É, portanto, um escritor que vai além dos escritos por encomenda que se tornam comuns durante o século XX (e a expansão do capitalismo), desempenhando seu papel conforme desenvolve sua crítica viva, que o anima e impulsiona.

Os “Scritti corsari”, de Pier Paolo Pasolini, são uma coletânea de textos compilados pelo próprio autor e que, em sua maioria, foram publicados anteriormente em colunas dos periódicos “Corriere della Sera”, “Il tempo”, “Mondo” etc. Após os textos que fizeram parte dos jornais, encontramos uma seção denominada “Documenti e allegati”, a qual contém alguns textos inéditos e análises críticas de obras literárias ou filmes.

A primeira parte, intitulada – como o livro – “Scritti corsari”, está estruturada cronologicamente, de modo que os textos ali reunidos possibilitam ao leitor uma compreensão maior a respeito dos acontecimentos políticos da Itália entre os anos de 1973 e 1975. Nesse material, é bastante evidente a busca da compreensão da realidade pelo autor que tenta, por meio da mídia impressa, também comunicar-se com um público massivo a respeito dos perigos do capitalismo e da fetichização da sociedade de consumo.

É indispensável observar que a crítica realizada por Pasolini tem um direcionamento muito claramente desenvolvido nos textos dessa coletânea, problematizando a mídia, a classe política, a situação e o papel do intelectual nesse cenário, além de posturas a serem tomadas frente ao avanço da cultura de massa. Desse modo, o crítico faz um alerta à sociedade a respeito do surgimento de uma nova forma de fascismo, o neofascismo da sociedade de consumo, chamando a atenção do leitor para questões como a luta de classes, a condição italiana do pós-guerra e a função humanizadora da arte – sempre em conexão com o mundo dos homens.

Para observar no próprio texto como se constrói o ensaísmo político de Pier Paolo Pasolini, foram selecionados dois artigos que compõem o livro. Inicialmente, foi escolhido “Il Discorso dei capelli”, no qual o autor, ao observar jovens em Praga, propõe-se a refletir sobre a linguagem usada por aqueles rapazes; segundo ele, era uma comunicação que ia além da verbalização, diferente: era a linguagem dos cabelos, uma forma capaz de tornar supérflua a prática verbal. Conforme tentaremos mostrar, o artigo é composto com um estilo simples, empregando na construção frases que concatenam bem as ideias, abordando o papel da juventude e suas formas de manifestação por meio de um uso eficaz da descrição; tudo contribuindo para que o leitor seja envolvido naquele cenário e sinta-se diante das imagens criadas.

Pasolini explica que a imagem daqueles rapazes os apresentava como membros de uma nova ordem de humanos que estava aparecendo no mundo, mas que quase correspondia a uma assombração naquela cidade que, apesar de central, assemelhava-se a uma província quando comparada a locais como a América.

O crítico conta que começou a reparar nos olhares de terror que aqueles jovens recebiam dos burgueses, os quais se deviam ao fato de que o comprimento dos cabelos os contestava de uma maneira direta, absoluta. Não era sequer necessária a interação com os outros, pois os acontecimentos falariam por eles. Naquela situação especial, Pasolini sentiu-se o interlocutor daqueles rapazes, alguém capaz de decodificar a linguagem da presença física e que, apesar de ter sentido uma inicial antipatia pelos rapazes, percebeu que, por um princípio democrático, precisaria defendê-los da polícia e dos fascistas.

Agindo como interlocutor daqueles jovens cabeludos, Pasolini interpretou que a mensagem enviada por eles nos anos 66-67 demonstrava que sentiam nojo pela civilização do consumo e, por isso, protestavam radicalmente. A aparência deles opõe-se ao “destino de executivos”, contestando valores burgueses de uma forma violentamente não-violenta. Tudo isso era dito de maneira silenciosa e, provavelmente, não teria sido dito verbalmente por eles se a oportunidade tivesse surgido. Apesar disso, o crítico sentia que seus cabelos exprimiam “coisas de esquerda”, provavelmente nascidas da burguesia. No ano seguinte, 1968, os cabeludos passaram a fazer parte do movimento estudantil. Em 1969, eles proliferaram ainda mais devido a acontecimentos do período, como o massacre de Milão, os negócios da Máfia, o crescimento da Extrema Direita, entre outros... Todavia, uma mudança importante ocorreu: eles deixaram de ser silenciosos e de deixar seus cabelos falarem por eles, retomando a linguagem verbal, que se tornou primordial.

Naquele cenário, Pasolini começou a perceber que o discurso silencioso mudava, e não era mais fácil diferenciar a “subcultura de Direita” e “uma subcultura de Esquerda”, uma vez que a mesma máscara foi adotada pelos dois lados e isso tornou possível a presença dos provocadores.

Certa vez, em 1972, Pasolini observou, na cidade de Isfahan, na Pérsia, rapazes cabeludos que pareciam, pela linguagem não-verbal que empregavam, ter a intenção de se destacar, de se distanciar daqueles que os cercavam, como se precisassem dizer a todos ao redor que eram melhores por serem burgueses, informados, viajados, privilegiados. Para Pasolini, era uma verdadeira manifestação de “Coisas de Direita”, um sinal de que o ciclo tinha sido completado quando a subcultura dominante conseguiu absorver a subcultura da oposição, incorporando-a aos seus e fazendo dela a sua moda.

Pasolini salienta que, como consequência, a rejeição que antes os jovens tinham pelos hábitos de seus pais se transformou, fazendo-os recuperar o convencionalismo e a miséria que estavam em vigor antes mesmo dos seus pais e que pareciam ter sido superados. Assim, os cabelos compridos passaram a ser ecos das coisas da televisão, daquilo que pregam a sociedade de consumo e os anúncios publicitários: a antiga rebeldia dos cabelos tornou-se vulgar e servil.

Vimos que Antonio Candido observou um fenômeno semelhante na sociedade brasileira, o qual chamou de “sociedade do contra”. Para ele, as novas gerações estavam sempre tentando negar as anteriores, assumindo uma postura contrária àquela de seus predecessores em diversas áreas: arte, moda, política etc. Contudo, esse “contra” é algo ambíguo, algo que não pode ser imediatamente revolucionário; no cenário constatado por Pasolini, a postura “do contra” dos jovens italianos acabou levando-os a uma posição “de direita” que não costumava pertencer àquele público, deixando de ser contestatória para se tornar uma reafirmação do que a sociedade de consumo pregava. Nesse sentido, Pasolini afirma que a geração de rapazes com cabelos compridos nos anos 60 era uma geração contestadora, “do contra”, como diria Candido: queriam ir contra os seus pais, seus convencionalismos e ideais. No entanto, aquele símbolo de contrariedade (os cabelos compridos) tornou-se uma reafirmação dos valores tradicionais de direita nos anos 70, momento em que aquela forma de expressão se tornou, ainda nos termos de Candido, “a favor”.

A década de 1960 ficou marcada na história mundial como um período protagonizado pelos jovens. Os mesmos jovens que contestavam a geração anterior, conforme dito por Pasolini, e que tinham orgulho em serem “do contra”, nos termos de Candido. O fato de se debruçarem sobre o papel da juventude e sobre os eventos que a envolveram naquele período é mais um indício da concepção de história dos críticos, que colocam o homem e suas ações no centro. Enquanto intelectuais, é interessante observar como aqueles jovens dialogavam com bandeiras que faziam parte das intervenções daqueles intelectuais tão engajados, aproximando o papel do intelectual em cenário de capitalismo periférico do poder da juventude.

Um dos artigos que mais se relacionam ao papel do intelectual na vida social, à sua luta contra o fascismo, é “Il romanzo delle stragi”. O texto começa com a frase “Eu sei” e, com ele, Pasolini alcança grande intensidade por afirmar saber quem são os responsáveis por inúmeros acontecimentos, como o chamado ‘golpe’ (ou uma série de golpes para proteger o poder); o massacre de Milão em 1969; os massacres de Bréscia e de Bolonha no início de 1974; o nome de quem direcionou os autores desconhecidos desses massacres; de quem geriu as duas fases da tensão anticomunista em Milão e da tensão antifascista em Bréscia e Bolonha; dos poderosos que criaram uma cruzada anticomunista para encobrir o 1968; o nome de quem deu proteção política a velhos generais, a jovens neofascistas e neonazistas; o nome de pessoas sérias e importantes que estão por trás dos jovens que se suicidaram em atrocidades fascistas. Ele diz saber todos os nomes e fatos dos quais essas pessoas são culpadas. Contudo, não tem provas, nem ao menos indícios.

Pasolini salienta que conhece essas informações por ser um intelectual, um escritor, por fazer parte da sua profissão acompanhar os acontecimentos e conseguir conectar os fatos mesmo que de longe. Por isso, ele acredita que outros escritores também saibam, uma vez que não é tão difícil reconstruir e interligar os fatos que aconteceram na Itália após 1968. Na mesma esteira, é provável que os jornalistas e os políticos tenham provas ou indícios, mas não possam ou não queiram divulgar os nomes. Diante desse cenário, fazer isso caberia a quem tiver coragem de divulgar esses nomes sem estar vinculado ou comprometido com as práticas do poder, sem que tivesse nada a perder: ou seja, caberia ao intelectual. No entanto, essa ação não é possível ao intelectual, pois é excluído do mundo do poder e, portanto, não tem nem provas, nem indícios: “A coragem intelectual da verdade e a prática política são duas coisas inconciliáveis na Itália” (PASOLINI, 1993, p. 90, tradução nossa).

Nessa situação, restaria ao intelectual debater problemas morais e ideológicos, uma tarefa falsamente alta e nobre, mas na verdade servil – a única permitida pelos poderosos. Felizmente, Pasolini ressalta que não existe apenas o poder, mas também a oposição ao poder: na Itália, esse papel cabe ao Partido Comunista Italiano. Essa oposição poderia, segundo o crítico, ser a salvação da Itália e das suas frágeis instituições democráticas, uma vez que o PCI, naqueles últimos anos, tornara-se algo separado, uma ilha. No entanto, ainda que o PCI fosse bom e íntegro, mantinha relações ‘diplomáticas’ com o poder, estava em um momento relativamente negativo e se identificava com um outro poder, mas com um poder, afinal. Por isso, é natural observar que seus homens se comportam como homens de poder. Isso faz o crítico questionar por qual motivo os homens políticos da oposição, tendo provas ou indícios, não viriam a público. A resposta é que eles não o fazem pois distinguem verdade política da prática política.

Assim, Pasolini conclui que o intelectual deve continuar a se ater ao que lhe foi imposto como seu dever, intervindo sempre de acordo com sua própria maneira codificada. O crítico tinha consciência de que aquele não era o momento propício para fazer uma campanha de desconfiança contra toda a classe política, até pelo fato de crer na política, na democracia, no parlamento e nos partidos, sempre segundo o seu ponto de vista assumidamente comunista. Ainda assim, afirmou que só deixaria de desconfiar (e de incentivar a desconfiança) quando um político decidisse tornar públicos os nomes dos responsáveis pelo golpe e pelos massacres, dos quais ele não poderia não ter provas ou indícios. Percebe-se, aqui, o intelectual intervindo diretamente na sociedade, esclarecendo o povo e cobrando transparência, convocando outros agentes para participarem da sua luta contra aquele poder opressor. Além disso, o fato de se colocar “na linha de fogo” também corresponde a uma estratégia discursiva que impacta o leitor, o que abre o caminho para uma relação de confiança com o público.

Sempre com a intenção de pensar as conexões entre a literatura e a vida nacional, nos propusemos, neste trabalho, a refletir sobre a posição do intelectual considerando a atuação de Antonio Candido e de Pier Paolo Pasolini e observando as suas atitudes em relação às instituições a partir de elementos que se relacionam aos conceitos que norteiam esta pesquisa: a concepção de história e de política que posiciona o homem no centro dos acontecimentos, que defendemos ser comum entre os autores, e o papel do intelectual progressista em países de capitalismo periférico, atuando em sociedades desiguais e com particularidades próprias de nações subdesenvolvidas – como o Brasil – ou devastadas pela guerra – como a Itália.

As análises dos textos aqui desenvolvidas partem de fundamentos filosóficos e históricos, em sua maioria, marxistas e lukacsianos. A noção lukacsiana de arte como mediação da realidade pode não estar verbalizada nos escritos de Candido, mas é possível perceber como as ideias se conectam. De maneira semelhante, Pasolini se aproxima, em suas problematizações, do que propõem Marx e Lukács.

É importante destacar que Antonio Candido e Pier Paolo Pasolini não se enquadram em um marxismo vulgar, tão comumente distorcido; ambos são críticos do capitalismo, a favor de um mundo humanizado. Isso não faz deles anticomunismo.

munistas, mas críticos que devolvem a Marx o seu real conteúdo. Exemplo disso é o que Marx alcança nos seus *Manuscritos econômico-filosóficos* (2004) ao afirmar que o homem é o único animal que organiza o mundo de acordo com a estética; a atuação de Candido e Pasolini pode ser vista dessa maneira: são críticos que organizam o mundo, interpretando-o e elucidando-o, de acordo com a sua visão estética.

A posição política de cada um dos autores em relação ao povo é determinante e se relaciona, como já dito, às suas concepções de história. Além disso, é importante lembrar que grande parte da luta dos críticos passou pela questão educacional. O fato de considerarem o elemento popular determinante para a luta que empreendiam também influenciou muito a atuação de cada um: eles sempre se esforçaram por democratizar seus conhecimentos ao não empregar vocabulário muito rebuscado, tentando aproximar o tom dos textos críticos ao de uma conversa informal. Para eles, o contato com o povo era primordial para que a missão de esclarecer as massas e combater a reação fosse cumprida.

O papel do intelectual, para Pasolini, passa pela sua capacidade de análise do mundo. Em um momento tão conturbado, com mudanças estruturais, opressão e massacres, cabe ao intelectual interpretar os sinais da realidade e conectar os elementos soltos de modo a evidenciar para o povo o que não está claro. Em outras palavras, ele precisa evidenciar as contradições e esclarecer a população para que mudanças possam surgir. As suas intervenções possibilitam, por meio da divulgação da verdade, que o povo tome consciência das transformações nacionais e se organize para resistir.

Quanto a Antonio Candido, observa-se que o crítico demonstra que é preciso se envolver, se desnudar, envolver elementos pessoais em sua crítica; contudo, é preciso ter método e critérios, em um movimento dialético que permite uma compreensão do momento cultural, da herança e das possibilidades futuras. Tudo isso parte da sua qualidade de crítico literário e da visão que ele desenvolve partindo das obras literárias. As obras contêm uma orientação para a conduta em sociedade e Antonio Candido é capaz de evidenciá-la mantendo um compromisso com o público. A crítica deve ser viva e participante, estar conectada ao seu tempo e ser um meio de combate ao pensamento reacionário: Candido e Pasolini alcançam, especialmente nas obras aqui analisadas, tais propósitos.

REFERÊNCIAS

- CANDIDO, Antonio. **Textos de intervenção**; seleção, apresentação e notas de Vinícius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.
- LUKÁCS, György. **Marxismo e teoria da literatura**. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. Tradução de Jesus Ranieri. São Paulo; Boitempo, 2004.
- PASOLINI, Pier Paolo. **Scritti corsari**. Milão: Garzanti, 1993.

HUMOR, Y ELEMENTOS SATÍRICOS EN *ME CASÉ POR ALEGRÍA* DE NATALIA GINZBURG

HUMOR, AND SATIRICAL ELEMENTS IN I MARRIED YOU FOR HAPPINESS BY NATALIA GINZBURG

DOSSIÊ: O REALISMO E SUA ATUALIDADE

25 anos de Crítica Dialética na UnB



ORGANIZADORES:

Alexandre Pilati



Deane de Castro e Costa



Martín Ignacio Koval



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

v. 34, n. 68, ago. 2025

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



10.26512/cerrados.v34i68.57754

FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 07/04/2025

Aceito em: 17/06/2025

DISTRIBUÍDO SOB



María Belén Castano  

CONICET / UBA | belcastano@gmail.com

Resumén / Abstract

Natalia Ginzburg es considerada una de las autoras más destacadas de la literatura italiana del siglo XX, a pesar de que es más conocida por sus novelas y ensayos, fueron trascendentes sus aportes en el género teatral, cuya vasta producción abarca once obras escritas entre 1964 y 1991. El presente artículo se propone analizar su primera obra de teatro *Me casé por alegría* (1965), con el fin de dar cuenta de los rasgos particulares que presentan el humor y los elementos satíricos en dicha comedia, que ponen a la luz las contradicciones de la clase media, al mismo tiempo que postulan determinados conflictos por los derechos de la mujer en el contexto de producción de la obra.

Palavras-chave: Natalia Ginzburg, teatro, humor, sátira.

Natalia Ginzburg is considered one of the most outstanding authors of 20th century Italian literature, although she is best known for her novels and essays, her contributions to the theatrical genre were transcendent, whose vast production includes eleven works written between 1964 and 1991. This article aims to analyze the particular features of humor and the satirical elements present in her first play, *I Married You for Happiness* (1965), in order to light on the contradictions of the middle classes, while at the same time postulating certain conflicts over women's rights in the context of the play's production.

Keywords: Natalia Ginzburg, theater, humor, satire.

INTRODUCCIÓN

Me casé por alegría (1964) es la primera comedia de Natalia Ginzburg y nació poco después de la publicación de su novela *Léxico familiar* (1963), ganadora del Premio Strega, donde cuenta la historia de su familia en primera persona, guiada por el recuerdo de los diálogos y del vocabulario de su vida cotidiana. El teatro comprende la producción menos estudiada de Ginzburg.

Con respecto a la dramaturgia femenina en Italia del siglo XX se advierte en la posguerra un despertar cultural que conlleva la aparición de algunas pioneras del género, como es el caso de Natalia Ginzburg, Alba De Céspedes y Dacia Maraini (Samá, 2009, p. 51). Cabe destacar que si la literatura de los años setenta del siglo pasado, al principio con timidez y luego más intensamente consigue dar voz a las mujeres, hacerlas visibles, el teatro las “representa” aún más globalmente – con voz y cuerpo– “reclamando, con la vista y con audición, el derecho de las mujeres a afirmarse en el mundo, reconociendo su capacidad de influir en el tejido social y generar transformaciones trascendentales” (Luque, 2018, p. 198).

El argumento de *Me casé por alegría* aborda los encuentros azarosos de Giuliana, que proviene de un pueblo rural y se traslada a Roma con el sueño de convertirse en actriz. Luego de varios infortunios conoce a Pietro, un abogado joven y rico, con quien se casa. Pietro va a decir que se casó con Giuliana “por alegría” y no “por piedad” como sugiere ella. El descontento de Giuliana revela deseos ambivalentes de rebelarse contra las convenciones burguesas, a las que considera cómodas y asfixiantes al mismo tiempo. A través del humor y la ironía, la obra plantea agudas críticas a la clase media y pone a la luz los conflictos de la época entorno a la crisis de la imagen burguesa de la familia tradicional, la emancipación de la mujer de la esfera doméstica y los derechos en pugna, como el divorcio o el aborto, que en la época de producción de la novela estaban prohibidos en Italia¹.

En una entrevista publicada en la revista *Sipario* en mayo de 1965, Ginzburg declara que su amiga Adrianna Asti fue el motor principal de inspiración para escribir esta primera obra de teatro. También hace alusión a su deseo de despegarse de la escritura autobiográfica: “De hecho, últimamente sólo había podido escribir en forma abiertamente autobiográfica, siempre he escrito en primera persona, pero últimamente esta persona corría el riesgo de volverse obsesiva para mí”² (1965, p. 72). La primera persona que leyó esta comedia fue su amiga Elsa Morante, que se había enojado mucho con ella y le había confesado que no le había gustado en absoluto, al considerar a la obra fatua, tonta, empalagosa y falsa, algo que a Ginzburg le había dolido mucho pero que al mismo tiempo confiesa, la había animado: “El que escribe es vanidoso y depresivo (...). Lo que realmente hiere al escritor es en cambio una indiferencia complaciente, lluviosa, opaca y somnolienta. Ahora releía mi comedia con los ojos de Elsa y la encontraba tal como ella había dicho” (Ginzburg, 2005, p. VII).

Ginzburg sostiene que el punto de partida de las novelas y de las comedias era el mismo pero que lo que venía después era muy diferente, ya que si a una novela le va bien o le va mal, las penas y alegrías quedan para el editor y el escritor; en cambio, en el caso de una comedia, están involucradas muchas personas, director, actores y todas aquéllas alrededor del teatro: “las comedias generan en el que las escribe fuertes ramificaciones de amor y de odio, y proceden en medio del ruido” (Ginzburg, 2005, p. IX).

La primera función de *Me casé por alegría* se realizó en el Teatro Stabile de Turín en febrero de 1965 con Adrianna Asti como protagonista y fue un gran suceso. En 1967 se adaptó la obra al cine.

Del 1959 a 1961, Ginzburg se muda a Londres junto con su segundo marido, Gabriele Baldini, período en el que escribe los ensayos “La maison Volpè”, “Las pequeñas virtudes”, “Él y yo” y su novela *Las palabras de la noche* (1961). Según Calvino, la autora de *Caro Michele* subraya que un año antes de escribir esta comedia había sido deslumbrada por la lectura de Ivy Compton-Burnett y había visto la obra *El cuidador*, de Harold Pinter, en Inglaterra, cuya inspiración resulta determinante para la escritura de *Me casé por alegría* (Scarpa, 2005, p. 389).

Ginzburg confiesa que en su infancia había estado fascinada por la obra de teatro *Peg del mio cuore* y que había intentado escribir una comedia titulada *Un Dialogo* en la que hablaban todas las personas de su casa, que estaban allí con sus nombres verdaderos, y que decían frases que solían decir en la realidad (Ginzburg, 2005, p. 388). Sin embargo, interrumpió esa escritura en seguida, hasta

¹ Se destaca que ley sobre el derecho de familia y el divorcio se promulgó el 1 de diciembre de 1970 y la ley 194 que regula la tutela de la maternidad y la interrupción voluntaria del embarazo se promulga en Italia en 1978 y fue confirmada mediante un referéndum en 1981.

² A menos que se indique lo contrario, las traducciones del italiano al español en este artículo están realizadas por María Belén Castano.

el verano en el que escribió velozmente *Me casé por alegría*. La comedia escrita durante su infancia se vincula con lo que escribirá más adelante en su novela *Léxico familiar*. Muchos diálogos presentes en las comedias de Ginzburg tienen algo de los diálogos de *Léxico familiar* en su estado naciente y de las relaciones humanas cargadas de comicidad (Scarpa, 2005, p. 431).

El interés por el teatro de Ginzburg sigue vigente en la actualidad, como se destaca con el reciente debut del director de cine Nanni Moretti, en noviembre de 2023 en el *Piccolo Teatro di Milano*, con *Diari d'amore*, representación teatral que contiene algunos actos de *Fragola e panna* y *Dialogo*. Moretti destaca el carácter humanista del teatro de Ginzburg y cómo pone en el centro la fragilidad de las personas:

Me gusta la atención de Natalia Ginzburg a la humanidad de las personas, la historia de su fragilidad. Cuando me dicen que mi cine es humanista me pone contento y estoy de acuerdo. Las obras de teatro y novelas de Natalia Ginzburg son humanistas (Moretti, 2023).

Las obras de teatro de Ginzburg han sido menos analizadas que sus novelas y ensayos. Son numerosas las caracterizaciones de su teatro como “el teatro de la palabra” o de la “chiacchera” [“charla”]. Bullock (1992, p. 39-40) compara el teatro de Ginzburg con el de Samuel Beckett, por su estilo disperso y por su humor. En cambio, Scarpa (2005, p.437) cree que son las palabras las verdaderas protagonistas del teatro de Ginzburg, sólo a través de sus palabras se puede entrever a las personas en carne y hueso, como sucede en la novela *Léxico familiar*. Según Peja (2009, p. 135-136) todas las obras de Ginzburg tienen una impronta teatral muy fuerte y considera que su palabra nunca es abstracción, sino siempre acción y narración. El estudio de Katz (2016, p. 169) indica que, con su mezcla de realismo y surrealismo, comedia y tragedia y temas familiares traídos hasta el absurdo, la autora incomoda al público burgués colocando un espejo distorsionante frente a él, que profundiza en la hipocresía y el falso optimismo de la familia moderna. Al mismo tiempo, Naguib (2022, p. 290-291) sostiene que lo que predomina en Ginzburg es una crónica teatral que aborda lo doméstico y donde prevalece la tematización de la infelicidad en sus personajes con escenas en las que se destacan las palabras, los monólogos interminables, casi sin subtítulos, y en los que el protagonismo es la puesta en escena de la intimidad de la escritura narrativa y, sobre todo, la centralidad de los motivos familiares y femeninos.

No evidenciamos estudios críticos que analicen la presencia de elementos satíricos en el teatro de Ginzburg. Según la perspectiva de Lukács, la sátira no se puede considerar un género literario, sino más bien un método creativo con un fuerte potencial realista. Así, considera que la materia de la sátira es la vida social y que aquel contraste entre esencia y fenómeno emerge a partir de esa misma materia, ya que “las categorías materiales y concretas, sociales y de contenido, son elevadas al espacio vacío de la relación puramente estética, formal y abstracta meramente categorial” (2009, p.10). Se analizará también el protagonismo que ocupan las críticas a la clase media y los debates sobre los derechos de la mujer vigentes en el contexto de producción de la obra, ligados a la sátira y al humor.

Nuestra hipótesis de análisis es que la presencia del humor y de los elementos satíricos en la obra permiten subrayar el potencial crítico-realista de esta comedia, algo que va en consonancia con la capacidad para desenmascarar las contradicciones de su época. Estos elementos satíricos se manifiestan en diálogos en los que los chistes develan denuncias, como el carácter superficial que encarnan los personajes pequeñoburgueses y los conflictos de clase protagonizados. El humor y la comicidad cumplen una función utópica que disipa, temporalmente, la alienación y las diferencias sociales entre los personajes. Se tomará en consideración la capacidad crítica que posee el modo de configuración satírica, a partir de una concepción lukácsiana de la sátira.

En el primer apartado, nos ocuparemos de los fundamentos teóricos para conceptualizar el humor y la sátira; en el segundo, analizaremos la obra; y en el tercero, esbozaremos las conclusiones.

LA CUESTIÓN DE LA SÁTIRA Y EL HUMOR

Humor y sátira estuvieron unidos desde la Antigüedad, ya que, como decía el mismo Horacio en sus *Sátiras*: “Que puedo la verdad decir riendo” (cf. Vergara Barros, p. 70).

La fijación literaria de la sátira latina como género se remonta a la época de Lucilio, cuyas obras se han conservado sólo fragmentariamente; la sátira romana ha recogido el testimonio de la antigua comedia ática y de poetas como Arquíloco, Hiponacte o Timón, y su realismo oscila entre la denuncia moral y al ataque personal (Llera, 1999, p. 281). Sin embargo, esto sucede solamente en Roma. La mayoría de los teóricos modernos son unánimes en este punto y asignan a la sátira la categoría de modalidad, con una capacidad de cruzar transversalmente la estructura de una obra o de un género, adjetivándolos (Llera, 1999, p. 282).

El análisis de Bajtín sobre la sátira en la cultura popular y la Edad Media da cuenta del protagonismo que cobra la risa y el humor en la vida social del hombre medieval y subraya que los festejos del carnaval, con todos los actos y ritos cómicos que contienen, ocupaban un lugar muy importante en la vida (Bajtín, 2003, p. 10). Además, indica que casi “todas las fiestas religiosas poseían un aspecto cómico popular y público consagrado también por la tradición” (Bajtín, 2003, p. 10). Sin embargo, Bajtín señala que el principio cómico que preside los ritos carnavalescos los exime completamente de todo dogmatismo religioso o eclesiástico ya que estas formas son exteriores a la religión y a la Iglesia, en tanto pertenecen a la esfera particular de la vida cotidiana y “por su carácter concreto y sensible y en razón de un poderoso elemento de juego, se relacionan preferentemente con las formas artísticas y animadas de imágenes, es decir con las formas del espectáculo teatral” (Bajtín, 2003 p. 12). La idea del carnaval remonta a las celebraciones saturnales romanas, que eran experimentadas como un retorno efectivo y completo, aunque temporal, al país de la edad de oro. En este sentido, Bajtín indica que el carnaval no era “una forma artística de espectáculo teatral, sino más bien una forma concreta de la vida misma” (Bajtín, 2003 p. 12). Al mismo tiempo señala la conexión con el aspecto utópico del carnaval y las fiestas populares ya que se convertían, en dichas circunstancias, “en la forma que adoptaba la segunda vida del pueblo, que temporalmente penetraba en el reino utópico de la universalidad, de la libertad, de la igualdad y de la abundancia” (Bajtín, 2003, p. 14 y 15). Afirma también que el auténtico humanismo permea las relaciones sociales durante las fiestas de carnaval, en las que “la alienación desaparecía provisionalmente. El hombre volvía a sí mismo y se sentía un ser humano entre sus semejantes, en la plaza pública, se daba una eliminación en la relación jerárquica entre los individuos y se creaba una particular comunicación que no era concebible en la normalidad” (Bajtín, 2003, p. 15 y 16). Este mundo al revés de la parodia carnavalesca se encuentra, para Bajtín, profundamente alejado de la parodia moderna, a la que considera puramente negativa y formal y, por ende, ajena a la cultura popular (Bajtín, 2003, p. 16). Bajtín considera que la literatura cómica moderna, con un humor satírico negativo, se diferencia mucho de la risa popular, con su profundidad y fuerza que van más allá del fin de divertir (Bajtín, 2003, p. 17).

“Sobre la cuestión de la sátira” es un escrito correspondiente al “período berlinés” (1930-1932) en el que Lukács esboza algunos puntos de partida sobre la teoría de la sátira, considerada como el entanado de la teoría literaria burguesa en Alemania. Si bien declara que en el ámbito de la sátira “la literatura burguesa revolucionaria ha producido imperecederas obras cumbre (Swift, Voltaire, etc.)”, considera que la misma solo encontró soluciones de compromiso, aún entre los más significativos pensadores, cuando la teoría literaria fue sistematizada en la filosofía clásica alemana (2009, p. 5).

De la filosofía clásica alemana, Lukács destaca la reflexión de Schiller sobre el poeta satírico alejado de la naturaleza y retoma el análisis de Hegel en la *Estética* acerca de la imperfección del género satírico, cuyo surgimiento retrotrae a la Antigüedad de Roma y deja afuera a toda la literatura satírica de la clase burguesa en ascenso desde el Renacimiento y la Reforma hasta la revolución francesa (Lukács, 2009, p. 6). Según Lukács, Hegel asocia dicha imperfección con la “reconciliación” insuficiente y describe lo ridículo como aquel “contraste entre lo esencial y su apariencia” y sostiene, a su vez, que lo ridículo debe depurarse para llegar a “lo cómico”, así “la reconciliación deviene fundamento del método creativo” (Lukács, 2009, p. 7). Por otro lado, retoma las reflexiones de Hegel al definir aquel contraste entre esencia y fenómeno, que ubica a lo ridículo en lo general y a la sátira en lo particular (Lukács, 2009, p.9). Sin embargo, se pregunta por el contraste entre esencia y fenómeno en la consideración de contenido y forma de la literatura y señala el hecho de que en Hegel la materia de la sátira es la vida social y que aquel contraste entre esencia y fenómeno emerge a partir de esa misma materia (Lukács, 2009, p. 10).

Si toda literatura auténtica, que de algún modo refleja la vida de la sociedad, está fundada en la dialéctica entre fenómeno y esencia, Lukács se pregunta cuál sería la diferencia específica de la sá-

tira respecto del resto de la literatura, y es allí donde subraya la definición de Hegel del “contraste entre esencia y fenómeno” que “sirve de base al método creador de la sátira” (Lukács, 2009, p. 11). También diferencia el hecho de que la dialéctica del fenómeno y la esencia de la novela puede lograrse a través de un sistema de mediaciones, que la sátira excluye abiertamente y que es el fundamento de su método creador (Lukács, 2009, p. 11).

ME CASÉ POR ALEGRÍA

Me casé por alegría consta de tres actos. Esta obra se puede enmarcar en el realismo teatral y forma parte de una tipología de teatro basado preeminentemente en la palabra. Está marcada por pocas acotaciones externas, son los personajes los que cuentan y describen sus estados de ánimo, el paso del tiempo; todo está supeditado a sus diálogos (Frutos, Martínez, 1998, p. 240). Uno de los exponentes más importantes del realismo teatral, y que Ginzburg siempre admiró, fue Chéjov. En la producción tardía de la autora de *Todos nuestros ayeres* se encuentra el libro *Antón Chéjov. Vida a través de las Letras* (1989), en el que narra su vida. Para Scarpa (2005, p. 440) la influencia de Chéjov en el teatro de Ginzburg es insoslayable, sobre todo en lo que respecta a ese lugar común del teatro de Chéjov, hecho de monólogos que se disfrazan de diálogos, donde toman centralidad el dolor, los desencuentros y la comicidad. Asimismo, destaca que la comicidad de las obras de teatro de Ginzburg genera mucha risa en su público y esa fuerza cómica se asemeja a la de la farsa napoletana (Scarpa, 2005, p. 440). También considera que en el teatro de Ginzburg los destellos chejovianos se identifican además en los eslóganes, en las interjecciones inapropiadas, en los nombres y apellidos ridículos, en hablar de los otros y contradecirse, en la astucia irónica, en la locura páfida y en las presuntas atmósferas y penumbras psicológicas (Scarpa, 2005, p. 441).

Como se dijo antes, el argumento de *Me casé por alegría* se centra en la relación entre Pietro y Giuliana. Pietro es un abogado de una familia adinerada, que se casa precipitadamente con Giuliana, una joven de origen humilde, que lo atrae por su transparencia, su humor y sus ocurrencias. Esto desata la ira de la madre burguesa, que manifiesta una desaprobación inmediata. La obra se desarrolla en un espacio cerrado, en el ámbito de lo doméstico, y pone en el centro las preguntas por el significado del matrimonio, de la familia y la fragilidad de los vínculos y de las instituciones pequeñoburguesas. La obra está situada en el contexto de producción, a mitad de los años sesenta en Italia.

Los personajes pertenecen a diferentes clases sociales. Por un lado, el abogado Pietro, su madre, su hermana y su amigo Lamberto Genova, forman parte de la pequeña burguesía romana. Giuliana y la empleada doméstica Vittoria provienen de familias de origen humilde. Manolo, un examante que se dedica a la escritura, y Topazia, que es fotógrafa y viaja por el mundo, son burgueses que desprecian el dinero.

El primer acto comienza con un diálogo entre Giuliana y Pietro sobre la muerte de su amigo Lamberto Genova. Luego cobra protagonismo el diálogo entre Giuliana y su nueva empleada doméstica, donde le cuenta los episodios que la habían llevado a casarse con Pietro. En el segundo acto hay un diálogo entre Giuliana y Pietro sobre la invitación a almorzar de su madre, a quien Giuliana aún no había conocido, en la que Pietro le advierte sobre el rechazo que le tiene. En el tercer acto cobra protagonismo la escena del almuerzo a la que asisten la mamá y la hermana de Pietro, cuando conocen a Giuliana y a Vittoria. En todos los diálogos es posible advertir la presencia del humor y de los elementos satíricos, que permiten subrayar el potencial crítico-realista de esta comedia, en consonancia con la capacidad de desenmascarar el falso optimismo, representativo de la clase media protagonizada, así como también los conflictos de clase que se esconden detrás de los chistes y de las caracterizaciones reaccionarias de determinados personajes, como la madre de Pietro.

Para Lukács, no es casual que el problema de la sátira deje destacar tan crudamente los límites de la estética burguesa, más crudamente que la mayoría de las otras cuestiones de la literatura, ya que en la cuestión formal de la sátira se expresa para él la relación con el contenido de clase más inmediatamente que en la mayoría de los demás problemas formales de la literatura (Lukács, 2009, p. 9). Y afirma que la sátira es una “forma de expresión literaria abiertamente combativa”, ya que: “en ella, no solo se expresa meramente a favor de qué y en contra de qué se lucha, así como la lucha en sí misma, sino que la propia forma de la configuración es inmediatamente desde un principio la forma de la lucha abierta” (Lukács, 2009, p. 9). En este sentido, es posible vislumbrar cómo el personaje de Giuliana realiza aseveraciones satíricas cuyo fin es desenmascarar la hipocresía de los que la rodean,

como lo hace con su suegra y con su ex amante, Manolo, que la hacen sentir inferior por sus diferencias sociales. Este último es un escritor depresivo que la abandona cuando se entera que está embarazada: “siempre me decía que no me amaba. Siempre me hablaba de Topazia, su mujer, de lo inteligente que era, de lo guapa que era, del estilo que tenía. Yo, sin embargo, no tenía ningún estilo y eso me hacía sentir infeliz” (Ginzburg, 2018, p. 26).

Giuliana representa un personaje femenino que se asemeja a otros presentes en determinadas obras de teatro de Ginzburg como Teresa en *L'intervista* (1965), Barbara en *Fragola e Panna* (1966) o Mara Castorelli en la novela *Caro Michele*³ (1973). Estas mujeres se caracterizan por una existencia nómada y solitaria, marcada por la falta de red familiar y de amistades, la preocupación por su precariedad económica y la desesperación por tener que criar bebés solas, muchas veces sin saber quién es el padre. Otra característica en común es su origen humilde, relacionado con un ámbito rural, y el deseo de triunfar luego de mudarse a la ciudad. Estas mujeres se vinculan con personajes masculinos en búsqueda de ayuda, con pedidos de trabajo y de matrimonio, que se dan de modo azaroso y repentino y cuya solución termina siendo siempre provisoria y errónea. El humor constante y las aseveraciones satíricas de estos personajes encarnan críticas a la clase media y permiten desenmascarar su falso optimismo. Al mismo tiempo, es posible advertir una denuncia de género en las aseveraciones satíricas de estos personajes en los que las mujeres intentan tomar decisiones en busca de una libertad que resulta plagada de dificultades, en el marco de numerosos cambios, que se enmarcan en las intensas luchas feministas de los años sesenta y setenta.

Lukács considera que en el chiste irrumpe la forma satírica y manifiesta que el efecto satírico de la realidad se basa en que consideramos la posibilidad de que exista algo semejante al estado social o sistema de clase en cuestión, ya que “el efecto de todo chiste real, es decir objetivo, certero en cuanto a su objeto, o de una anécdota, etc. acertada, se basa en las mismas condiciones previas” (Lukács, 2009, p. 13). Por lo tanto, la tarea de la configuración satírica solo puede ser “configurar como necesario, en una evidencia inmediata, aquello que en realidad solo se manifestó ‘casualmente’” (Lukács, 2009, p. 13). En este sentido, el primer acto cristaliza diálogos cuyos chistes, como dijimos antes, cumplen una función satírica, tal como sucede con el relato de cuando Giuliana se enamora de Manolo: “y a mí me disgustaba tanto no tener estilo que me arrugaba, me consumía como una vela, me volvía cada vez más fea, más flaca, más pálida y soñaba siempre con murciélagos y serpientes (Ginzburg, 2018, p. 28). El encuentro con Topazia es una escena cargada de humor que desorienta a Giuliana: “el coche estaba hecho un asco y la chica también, llevaba unos pantalones blancos muy cortos totalmente sucios y una camiseta sudada” (Ginzburg, 2018, p. 31). Topazia se acerca a la casa de Manolo para bañarse, Giuliana le ofrece unos huevos y comienzan a conversar y se hacen amigas: “Yo le conté todo. A la otra, a la Topazia que me había imaginado, la guapa, la altiva, la soberbia, no le habría contado nada, pero a aquella muchachota me apetecía contárselo todo, tal como estoy haciendo contigo” (Ginzburg, 2018, p. 32). La complicidad entre Topazia y Giuliana también da lugar a la solidaridad femenina, ya que Topazia le ofrece ayuda ya sea para la decisión de continuar con el embarazo o para abortar.

En el segundo acto, Pietro anticipa el profundo descontento y la desaprobación de su madre respecto de sus elecciones. En cambio, Giuliana, siempre con humor, lo tilda a Pietro de pacato y cuestiona la relación sumisa que tiene con su madre, e indica que prefiere más bien no conocerla en absoluto:

No estoy enmadrado. De hecho, no hemos ido ni siquiera una vez a casa de mi madre porque ahora está allí la tía Filippa, que está furiosa conmigo. La tía Filippa es católica, más católica incluso que mi madre. Le habría gustado que me casara por la Iglesia, con toda una legión de cardenales, y en vez de eso le han dicho que me he casado con una chica a la que conocí en una fiesta en la que estaba bailando borracha, con las sandalias en la mano y todo el pelo en la cara. Se lo contó mi prima y a la tía Filippa por poco le da un ataque (Ginzburg, 2018, p. 49 y 50).

3 En *Caro Michele* Mara cumple la función de ridiculizar la realidad con humor y de revelar el descontento de los personajes pequeñoburgueses con los que se relaciona; comparte con Michele el nomadismo y la discrepancia con su entorno (Castano, 2019, p. 49).

Por el contrario, Giuliana se jacta de evitarle un disgusto a Pietro con su decisión de no presentarle a su propia madre, a la que describe como una pobre mujer que lleva una vida miserable, con poco dinero, un trabajo de costurera, en una casa oscura de su pueblo. Siempre le ha pedido dinero al padre de Giuliana, que se fue con otra mujer, pero que también tenía poco dinero y muchos hijos. Esta madre es descripta con rarezas varias en su personalidad, como la de coleccionar ollas y diarios viejos y encerrarse en la cocina durante varias horas por las noches: “y si una se acerca a la puerta y le pregunta por qué no se va a dormir, se pone hecha una furia, grita, aúlla y no abre la puerta, ¿sabes? (Ginzburg, 2018, p. 52). En cambio, Pietro también considera que su madre es desgraciada, pero por otros motivos:

Mi madre no está loca en absoluto, pobre mujer. No es más que una pobre desgraciada (...). Mi madre, pobrecita, era muy guapa de joven, y muy elegante, sufrió mucho cuando empezó a envejecer. Le dio una especie de neurastenia. Luego, durante la guerra, los bombardeos le arruinaron la casa y perdió algo de dinero, no mucho, pero se asustó, y ha acabado creyendo que es pobre. Muchas veces se despierta por la noche y llora y se desespera porque está convencida de que es pobre, y cuando eso sucede mi hermana va y la consuela (Ginzburg, 2018, p. 53).

Después de hablar tanto sobre las madres, Giuliana se pregunta si las madres son realmente tan importantes y Pietro asiente: “¿Pero por qué hablamos tanto de madres? Ya hace una hora que estamos aquí y sólo hemos hablado de madres. ¿Tan importantes son las madres?” (Ginzburg, 2018, p. 72). Por otra parte, Giuliana le discute que si lo hace reír significa que no se siente cautivado por ella, ya que evoca su enamoramiento por Manolo, época en la que no reía jamás y estaba siempre inmóvil como una estatua, como “hechizada” (Ginzburg, 2018, p. 72). Y Pietro le contesta: “jamás me habría casado con una mujer que me tuviera hechizado. Quiero una mujer que dé alegría” (Ginzburg, 2018, p. 72).

Durante el tercer acto, se distingue con mayor fuerza el conflicto de clase que pone a la luz el discurso conservador de la madre de Pietro durante el almuerzo en el que conoce a Giuliana. Allí se manifiestan cuestiones ideológicas que la dividen de Giuliana y de su hijo Pietro. La madre reaccionaria de Pietro critica a la empleada doméstica Vittoria y sostiene:

Hoy es muy difícil encontrar a una chica en condiciones. Ya no quieren trabajar en las casas, prefieren las fábricas. Y claro, en las fábricas hay comunistas, y por eso cuando se cansan del trabajo en la fábrica y vuelven a las casas tienen la cabeza repleta de ideas subversivas, hacen las cosas de mal humor y son desordenadas, por culpa de esas ideas (Ginzburg, 2018, p. 88).

Al mismo tiempo, la madre de Pietro opone la religión al psicoanálisis y sostiene que no necesita psicoanalizarse ya que tiene fe: “No me han psicoanalizado nunca, ni ganas. Para eso tengo la fe” (Ginzburg, 2018, p. 99).

Cabe destacar que el juicio de Giuliana luego de conocer a la madre de Pietro devela una crítica al modo erróneo con el que se la había descrito “tu madre ni siquiera piensa que me he casado contigo por dinero, no piensa nada. Es demasiado tarambana” (Ginzburg, 2018, p. 109). Y luego sostiene: “si pensase sería insoportable, pero no piensa nada, no hace más que correr tras cosas fútiles. En el fondo ni siquiera le interesa saber de dónde he salido yo” (Ginzburg, 2018, p. 109).

CONCLUSIONES

Detrás de la comicidad con la que Ginzburg presenta las características de cada uno de los personajes se esconde una tramposa sencillez, que da cuenta de la profundidad de la autora para comprender con perspicacia las contradicciones de su época. La figura ausente en la comedia, el personaje Lamberto Genova, un psicoanalista amigo de la familia de Pietro a cuyo funeral tiene que asistir en el comienzo del primer acto, cumple una función importante alrededor de los diálogos de los tres actos. Por un lado, Giuliana dice haberlo conocido y cree haber estado a punto de casarse con él

antes de conocerlo a Pietro, aunque no lo recuerda bien y quizás lo confunde con otro. Las desventuras y desgracias de los diálogos de Giuliana son escuchados por todos los personajes con atención e interés. La desesperación de las situaciones problemáticas por las que pasa Giuliana se desarrolla con desenlaces positivos, fruto del azar, que, sin embargo, ella cuestiona, desconfía y se muestra confundida: “me lo dicen todos, todo el mundo me dice que cuando hablo acabo confundiendo a la gente. Hasta Victoria me lo dice siempre (...) Y también Pietro lo dice (Ginzburg, 2018, p. 102). Al mismo tiempo, la madre de Pietro sostiene que su hijo también ama la confusión: “¡Ah, Pietro! La confusión es su paraíso. Le encanta la confusión, siempre le ha encantado, desde que era un niño. Le encanta la confusión, el desorden” (Ginzburg, 2018, p. 102).

Con respecto a la segunda posibilidad clasista de la sátira, es decir la autocrítica de una clase bajo la forma de la sátira, Lukács aclara que este tipo de sátira no conoce la forma de la “reconciliación por medio del humor”. Más bien, indica que, al descubrir los más profundos vicios de la propia clase, puede darse fácilmente el caso que no se pueda señalar un camino de salida, salvo la desesperación, tal como sucede con Swift (Lukács, 2009, p. 22). En este sentido, señala que “la ‘crítica cultural’ satírica de la burguesía tardía no se atreve a abordar los fundamentos económicos objetivos de los fenómenos combatidos por ella de manera satírica, o no está ya en condiciones de avanzar hasta los fundamentos. Su desesperación queda adherida a la superficie de los fenómenos sociales” (Lukács, 2009, p. 22). En este sentido, cabe destacar que es posible considerar los elementos satíricos y el humor presentes en la comedia de Ginzburg, más cercanos a la desesperación, como esta segunda posibilidad de la sátira que menciona Lukács, es decir, como una autocrítica a la burguesía tardía, a los discursos conservadores de la clase media, a la que la autora misma pertenece, que da cuenta de las fracturas sociales de la época. En 1965, Italia se encontraba en un contexto de radicalización de los movimientos de extrema izquierda y extrema derecha, de creciente agitación social y política, previo a los denominados “años de plomo”.

Es posible identificar que los elementos satíricos de esta comedia, cuyo tema central gira en torno a decisiones vinculadas con la desesperación y la fragilidad del ser humano, se cristalizan en aquellos chistes vinculados con la confusión. Ya desde el primer acto cobra protagonismo la confusión de Giuliana con el amigo de Pietro llamado Lamberto Genova. Giuliana también confunde los motivos por los que se habría casado con Pietro. La confusión revela el descontento de los personajes y lleva a un cuestionamiento de las verdades de la clase media y sus creencias, relacionadas con la religión, el psicoanálisis y las instituciones como el matrimonio. Giuliana da cuenta de una visión de la realidad que se revela no sólo confusa, sino también opaca y a la vez esperanzadora, que va de la mano con el realismo de esta obra. Algo que se da a partir de la capacidad de la sátira para suscitar “su efecto de realidad específico” (Lukács, 2009, p. 14) que se trata del “efecto de reproducción de la realidad” (Lukács, 2009, p. 15). Para Lukács la sátira alcanza el efecto de lo típico justamente “a través de la coincidencia inmediata y, al mismo tiempo, contradictoria de fenómeno y esencia – coincidencia configurada por el contraste de los detalles no típicos y la verdad y la adecuación de toda la composición en el plano del contenido” (Lukács, 2009, p.15).

Por último, consideramos que la presencia del humor y de los elementos satíricos en la obra permiten subrayar el potencial crítico-realista de esta comedia, algo que va en consonancia con la capacidad de Ginzburg para desenmascarar los conflictos sociales de su entorno. El humor y la comedia cumplen una función utópica, que disipa temporalmente la alienación y las diferencias sociales entre los personajes.

REFERENCIAS

BAJTÍN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Versión de FORCAR, Julio Forcar y CONROY, César. Madrid: Alianza, 2003.

BULLOCK, Allan. *Natalia Ginzburg. Human Relationships in a Changing World*. Nueva York: Bergs Publishers/Michigan U.P, 1992.

CASTANO, María Belén. Apatía política y melancolía en *Caro Michele* de Natalia Ginzburg. En *Alpha*, Nº 49, p. 44-64, 2019. Doi: <https://doi.org/10.32735/S0718-2201201900049741>. Disponible en <https://www.scielo.cl/pdf/alpha/n49/0718-2201-alpha-49-00044.pdf> Acceso 1 de abril de 2025.

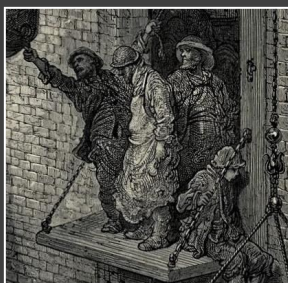
- FRUTOS MARTÍNEZ, María Consuelo. Análisis estructural de las obras teatrales de Natalia Ginzburg. En ESPINOSA CARBONELL, Joaquín (coordinador). **El Teatro italiano: Actas del VII Congreso Nacional de Italianistas**. Valencia: Universidad de Valencia, 1998, pp.. 239-407.
- GINZBURG, Natalia. Gli scrittori e il teatro: un'inchiesta della rivista *Sipario* / le risposte di Natalia Ginzburg. En **I quaderni del Teatro Stabile della città di Torino**, p.75-78, 1965. Disponible en <https://archivio.teatrostabiletorino.it/oggetti/40857-gli-scrittori-e-il-teatro-uninchiesta-della-rivista-sipario-le-risposte-di-natalia-ginzburg> . Acceso el 1 de abril de 2025.
- GINZBURG, Natalia. **Tutti i nostri ieri**. Introducción de MAGRINI, Giacomo. Turín: Einaudi, 1996.
- GINZBURG, Natalia. **Le piccole virtù**. Nueva edición de SCARPA, Domenico. Turín: Einaudi, 1998.
- GINZBURG, Natalia. **Caro Michele**. Introducción de GARBOLI, Cesare. Turín: Einaudi, 2001.
- GINZBURG, Natalia. **Le voci della sera**. Introducción de CALVINO, Italo Turín: Einaudi, 2003.
- GINZBURG, Natalia. Nota luglio 1989. En GINZBURG, Natalia. **Tutto il teatro**, Turín: Einaudi, 2005, p. III-XI.
- GINZBURG, Natalia. Notizie sui testi e sulle rappresentazioni. En GINZBURG, Natalia. **Tutto il teatro**, Turín: Einaudi, 2005, p. 387-427.
- GINZBURG, Natalia. **Tutto il teatro**, Turín: Einaudi, 2005.
- GINZBURG, Natalia. **Me casé por alegría**. Traducción de BARBA, Andrés. Barcelona: Acantilado, 2018.
- GINZBURG, Natalia. **Antón Chéjov: vida a través de las letras**. Barcelona: Acantilado, 2021.
- KATZ, Giuliana Sanguinetti. Il teatro della Ginzburg. En: **Italogramma**, Nº 12, p. 169-181, 2016.
- LLERA, José Antonio, et al. Prolegómenos para una teoría de la sátira. En **Tropelías** no 9-10, p. 281-293, 1999.
- LUKÁCS, Georg. **Sobre la cuestión de la sátira** En: BURELLO; ROHLAND; VEDDA. *Teoría crítica de la sátira*. Trad. de CASTRO, Virginia. Buenos Aires: FFyL-UBA, p. 5-27, 2009.
- LUQUE, Rocío. La donna nel dramma italiano della seconda metà del XX Secolo. En: **Estudios Románicos**, vol. 27, p. 197-209, 2018. Doi: <https://doi.org/10.6018/ER/346641>. Disponible en: <https://revistas.um.es/estudiosromanicos/article/view/346641> Acceso: 1 de abril de 2025
- MORETTI, Nanni. Il mio teatro è umanista. En **Il Resto del Carlino** (noviembre 2023) Disponible en <https://www.ilrestodelcarlino.it/modena/cronaca/nanni-moretti-il-mio-un-teatro-umanista-62d7e738> . Acceso: 1 de abril de 2025.
- NAGUIB, Mohamed. Natalia Ginzburg fra la scoperta della vocazione teatrale e l'esigenza di descrivere la problematicità del quotidiano e dell'intimismo domestico: l'esempio di *Ti ho sposato per allegria*. En **ACME**, Vol. 75, nº.2, p. 273-292, 2022.
- PEJA, Laura. **Strategie del comico. Franca Valeri, Franca Rame, Natalia Ginzburg**. Florencia: Le lettere, 2009.
- SAMÀ, Cinzia. Natalia Ginzburg e la comicità al femminile nel teatro italiano del Novecento. En **Carte italiane**, nº5, vol. 2, p. 51-69, 2009. Doi: 10.5070/C925011373 Disponible en <https://escholarship.org/content/qt0555k97p/qt0555k97p.pdf> . Acceso 7 de abril de 2025.
- SCARPA Domenico. Apparato critico. Notizie sui testi e sulle rappresentazioni. En: **GINZBURG, Natalia. Tutto il teatro**, Turín: Einaudi, 2005, págs 14-151.
- VERGARA BARROS, FRANCISCO. **Las sátiras de Horacio en verso castellano**. En: *Revista del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario*, Volumen 15 Número 142, 1920, p. 69-76.

SÁTIRA, IRONIA, ALEGORIA? UM PROBLEMA N' "AS ACADEMIAS DE SIÃO", DE MACHADO DE ASSIS

SATIRE, IRONY, ALLEGORY? A PROBLEM IN "THE ACADEMIES OF ZION", BY MACHADO DE ASSIS

DOSSIÊ: O REALISMO E SUA ATUALIDADE

25 anos de Crítica Dialética na UnB



ORGANIZADORES:

Alexandre Pilati



Deane de Castro e Costa



Martín Ignacio Koval



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM

v. 34, n. 68, ago. 2025

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



10.26512/cerrados.v34i68.57697

FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 30/03/2025

Aceito em: 08/06/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Ana Laura dos Reis Corrêa  

UnB | analaurosreiscorrea@gmail.com

Resumo / Abstract

A sátira na obra de Machado de Assis – estudada como eixo central e motor da composição e não como um gênero literário – suscita questões que, a cada narrativa do autor, sugerem novos impasses estético-históricos. No conto “As academias de Sião”, uma pequena obra-prima, o modo satírico dá forma sensível a uma complexa rede de problemas ao reduzi-los artisticamente ao nível popular da charada, da adivinhação. Neste artigo, tento desembaraçar essa rede, puxando apenas um, dentre os vários fios que a compõem: os dilemas da crítica literária dialética entre sátira, ironia e alegoria frente à obra machadiana.

Palavras-chave: “As academias de Sião”, crítica literária dialética, sátira, ironia, alegoria.

Satire in Machado de Assis' works – analyzed not as a literary genre, but as the central axis and driving force of his composition – raises questions that, with each of the author's narratives, emerge new aesthetic and historical impasses. In the short story “The Academies of Zion”, a small masterpiece, the satirical brings a sensitive form to a complex network of issues by artistically reducing them to a more colloquial status, akin of charades and riddles. This study seeks to untangle this net, pulling just one of the many threads constituting this web: the dilemmas of dialectical literary criticism between satire, irony and allegory in connection with Machado's writings.

Keywords: “The Academies of Zion”, dialectical literary criticism, satire, irony, allegory.

"ESTA DEFINIÇÃO TEM A DESVANTAGEM DE NÃO SER UMA DEFINIÇÃO ESTÉTICA"

Essa afirmação é de Machado de Assis, em seu texto "A nova geração" (2015a, p. 1233), de 1879, e se dirige especialmente ao dogmatismo da crítica cientificista de Sílvio Romero, o mais significativo representante de uma geração de críticos que apelidou a si mesma de *modernista* e que, desde 1870, em Recife, Sergipe e Ceará, se organizou como grupo leitor e divulgador das ideias de Spencer, Taine e Comte, que caracterizaram a voga da crítica moderna no Brasil. A assertiva de Machado satiriza, sobretudo, a pretensão de definição estética da definição sociológica produzida por essa crítica, cuja "embriaguez da esquematização excessiva e da tendência a tudo explicar" (Candido, 2006, p. 51) constituem um problema literário, que, de certa forma, se articula ao problema d' "As academias de Sião".

Esse conto de Machado de Assis, publicado em *Histórias sem data*, de 1884, tem como introdução apenas duas linhas, compostas por uma pergunta dirigida aos leitores pelo narrador em primeira pessoa – "Conhecem as academias de Sião?" (Assis, 2007, p. 303)¹ – e por uma espécie de resposta dada pelo narrador, que se antecipa aos leitores, sem que seja dado a eles qualquer tempo para a reflexão: "Bem sei que em Sião nunca houve academias: mas suponhamos que sim, e que eram quatro, e escutem-me" (p. 303).

Após essa brevíssima introdução, tem início o enredo do conto. Mas antes de recuperá-lo aqui, talvez seja importante dar às duas linhas introdutórias um pouco mais do espaço que Machado a elas negou, quem sabe, querendo exatamente conferir-lhes alguma importância maior. Absolutamente conciso, esse dístico inicial expressa com precisão não o que se poderia chamar de uma teoria da literatura, pois, olhado de um outro ângulo, o dístico parece ser mais uma opção pela práxis artística, em desfavor da teoria, dando centralidade à prática literária em sua dimensão objetiva e comunicativa. O narrador composto por Machado parece querer ir direto ao assunto, sem descair em palavrório definidor e sem calçar as sandálias nem sempre humildes da crítica da época (Assis, 2015a, p. 1255).

As duas linhas chamam o leitor para dentro das academias de Sião, porém elas não existem, e, portanto, o narrador introduz o leitor, na verdade, no interior da narrativa literária, que está sempre pelo menos um passo à frente da teoria e da crítica, como um trabalho de criação que ainda é uma forma relativamente livre, que ousa supor um mundo divergente do existente: as academias não existem em Sião, "mas suponhamos que sim". O factual – "Bem sei que em Sião nunca houve academias" (p. 303) – se submete a outras perspectivas, que não a vigente no mundo moderno, mas àquelas de Sião, e de uma Sião que contraria o factível, pois nela há academias e elas são 4, não uma – a academia.

A última palavra da pequena e forte introdução é "escutem-me". Entre um conselho, um alerta e uma ordem, essa expressão dá ao leitor comum, teórico ou crítico uma direção: rumo ao interior do texto, onde se encontra, como a carta roubada, tão acessível quanto invisível, a sua hermenêutica, a forma como o conto quer ser lido, ou seja, como ele *é*, e não como *deveria ser*, segundo o leitor, a teoria ou a crítica. As duas linhas, então, levam o leitor a uma *atitude literária*, que a teoria e a crítica dogmática, sejam as contemporâneas a Machado, sejam as suas formas atualizadas, têm dificuldades de por em prática, pois se esquecem de que as academias de Sião não existem, mas são quatro. A atitude literária é aquela que vai além do acessório, do falso problema: "a obra é igual à vida ou não é igual a vida?" (Candido, 2006, p. 187). Ela exige uma flexibilidade maior, considerando a "relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade" (Candido, 2010, p. 22), que enseja uma mobilidade de ângulo na visão, o abandono do receio de encontrar o que não se buscava, o medo de topar com o essencial, o problema tornado sensível na obra, no qual está o núcleo de seu ser estético. "As academias de Sião" são desde as suas duas primeiras linhas a armação de um problema, que está na sua forma de composição e emerge na própria enunciação do enredo. Vamos a ele.

O conto é dividido em 4 partes e em cada uma delas a sequência de problemas vai ganhando força. Na parte I, o problema começa nas alturas, entre os vaga-lumes cor de leite, que à noite sobem da terra aos céus, e as estrelas, que os veem como formas aladas dos "suspiros do rei de Sião, que se divertia com as suas trezentas concubinas". As líricas estrelas – tão terrenais – perguntam: "Reais suspiros, em que é que se ocupa esta noite o lindo Kalaphangko?" (p. 303). A que os vaga-lumes, de veras graves, respondem: "— Nós somos os pensamentos sublimes das quatro academias de Sião; trazemos conosco toda a sabedoria do universo." (p. 303). A divergência celestial termina com um

¹ Todas as citações do conto "As academias de Sião" foram extraídas dessa edição referenciada. A partir dela, nas demais citações, apenas a página será indicada.

ataque de vaga-lumes que, chegando em grandes quantidades, roubam o céu às estrelas, elas, temerosas dessa guerra, ocultam-se nas alcovas, enquanto os vaga-lumes se transformam na Via-Láctea. A cena inicial tem ares de fábula ou de uma espécie de rascunho satírico de formas consagradas do maravilhoso para explicar fenômenos naturais. Algum exagero também já se faz sentir na narrativa inicial, seja com alguma factualidade, como as trezentas concubinas do rei, seja com o imaginativo e o insólito na nuvem de vaga-lumes como poeira cósmica que despoja as estrelas. O fato estético é que tem início o contraste imediato entre aparência e essência que permeará satiricamente o conto: entre o que veem as estrelas nos vaga-lumes e o que os eles dizem ser; entre os vagalumes, que sobem da terra ao céu e o tomam de assalto, e as estrelas, que, embora nas alturas, nutrem ilusões terrestres; entre o hedonismo jovial do rei de Sião e a austeridade imodesta dos acadêmicos.

Assim na terra como no céu: se os pensamentos sublimes dos vaga-lumes acadêmicos promoveram a guerra nas alturas, no reino de Sião, as academias também travam uma batalha nada sublime em torno de uma pergunta: “— por que é que há homens femininos e mulheres másculas?” (p. 304) Questão suscitada pela personalidade do rei de Sião: “Kalaphangko era virtualmente uma dama” (p. 304). Uma das academias, a Academia sexual, afirmava que “Um alma são masculinas, outras femininas. A anomalia que se observa é uma questão de corpos errados” (p. 304); as outras três discordavam: “a alma é neutra; nada tem com o contraste exterior” (p. 304). A discussão acadêmica quanto ao sexo das almas avança para uma sangrenta, e paradoxalmente cômica, guerra civil entre as academias divergentes quanto à solução epistemológica da questão. A mobilidade na escala de proporções dos objetos pelo exagero, efeito estético central da dinâmica satírica, ganha ainda mais força pelo contraste entre o movimento belicoso dos acadêmicos e o caráter pacífico e prazenteiro do rei, que tinha olhos doces e um cordial horror às armas, o que, se fazia sofrer os guerreiros siameses, dava ao povo a mesma ilusão das estrelas: a vida poderia ser alegre, feita de “danças, comédias e cantigas, à maneira do rei que não cuidava de outra coisa” (p. 304).

Não foi preciso mais que essa desavença intelectual, pra que a nação que vivia alegre visse “as vielas e águas de Bangkok se tingirem de sangue acadêmico”. Veja-se que o exagero não está apenas na *linguagem*, mas na composição da *ação*, o que leva a supor que não se trata de uma disposição alegórica ou irônica da situação ficcional, pois, na verdade da ficção, a violência escala excessiva e abruptamente, mas de modo *sempre risível*²: “primeiramente a controvérsia, depois a descompostura, e finalmente a pancada” (p. 304); sempre ao ritmo do choque, do contraste imediato e seu efeito cômico-trágico, pois, embora os impropérios tenham sido arremessados na língua literária de Sião – o sânscrito –, isso não impediu os acadêmicos rivais de abraçar a baderna comum a uma briga de rua: a academia “desgrenhou-se, pôs as mãos na cintura, baixou à lama, à pedrada, ao murro, ao gesto vil” (p. 304). O contraste imediato entre aparência sublime e essência vil produz um realismo artístico comicamente feroz, capaz de fazer o leitor acadêmico atual engolir em seco, mas discretamente, é claro.

A academia sexual sai vencedora da batalha das ideias com armamento suficiente para produzir “trinta e oito cadáveres” (p. 304) acadêmicos, emboscando seus rivais enquanto estavam debruçados sobre o problema teórico, “fazendo subir aos céus uma nuvem de vaga-lumes”. Mas junto aos vaga-lumes, sobem ao céu os principais acadêmicos oponentes, cujas orelhas foram cortadas para a confecção de colares ofertados pelos acadêmicos sexuais ao seu presidente, o sublime U-Tong, em meio a um grande festim, onde, ébrios da vitória, cantavam seu hino magnífico: “Glória a nós, que somos o arroz da ciência e a luminária do universo” (p. 304). Tal espetáculo de terror primitivo, figurado como batalha épica rebaixada a bafafá entre gangues de rua, é atravessado por um exagero satírico vinculado à origem desarrazoada da confusão.

Sião, diz o narrador, ficou deverasmente estupefata com a chacina entre os acadêmicos, exceto uma habitante, que aprovou tudo: “a bela Kinnara, a flor das concubinas régias” (p. 304), figura central da narrativa a partir da parte II do conto. Apesar de satisfeitíssima com o massacre, é Kinnara quem trará de volta a paz pública a Sião. Se o rei, seu senhor, tinha “atitudes moles e obedientes” (p. 304), a concubina preferida dele era “a mulher máscula — um búfalo com penas de cisne” (p. 305), que, mimetizando com habilidade esses dois animais, extraía do rei o que desejava com a força do búfalo alternada à sensualidade do cisne. O rei lhe pede uma cantiga e ela diz que só lhe dá uma, em

2 O risível nesse caso é uma forma de tratar “seriamente o risível quando o trato risivelmente, e a mais séria imodéstia é ser modesto diante da imodéstia”, como afirmou Marx (2018, p. 11), ao identificar-se com o autor do romance satírico de Lawrence Sterne: *Tristram Shandy*.

formato de declaração de fé: "creio na alma sexual" (p. 305). O rei diz que tal doutrina é absurda, igualmente à contrária, que afirma a neutralidade da alma. Em que crê o rei?, pergunta Kinnara. "Creio nos teus olhos, Kinnara, que são o sol e a luz do universo", "Creio na tua deliciosa boca: é a fonte da sabedoria" (p. 305), responde o rei, lírico e mundano como as estrelas, e como elas é vencido pela solução que lhe apresenta Kinnara ao problema das academias: "cumpre-lhe escolher: — ou crer na alma neutra, e punir a academia viva, ou crer na alma sexual, e absolvê-la" (p. 305). A parte II se encerra rapidamente com a publicação, nesse mesmo dia, de "um decreto em que a doutrina da alma sexual foi declarada legítima e ortodoxa, e a outra absurda e perversa" (p. 305), conforme pedira ao rei, entre duas carícias, a sua Kinnara.

Na parte III, o conto avança um pouco mais na sua urdidura narrativa, com o crescente protagonismo de Kinnara, a mulher de *ação* e *engenho*. Diante de um novo problema de Estado examinado pelo rei – o atraso frequente no pagamento de impostos – Kinnara vê a oportunidade de atuar para além dos limites do harém de Kalaphangko. O rei, com seu horror ao derramamento de sangue, não quer seguir a lei à risca e decapitar as cabeças dos contribuintes inadimplentes, algo que, para Kinnara, era um cálculo simples: decapitar uns dez faria com que os que preferissem "a cabeça ao dinheiro" (p. 307) acertassem sem delongas as contas com a fazenda. O remédio para tal problema estava, segundo Kinnara, justamente no decreto em favor da alma sexual. O rei, que não cria em seu próprio decreto e se ria dele, acaba crendo em algo ainda mais insólito, porém, mais sedutor para sua alma feminina que o problema acadêmico acerca da alma sexual ou neutra: a fórmula da transmigração das almas entre os corpos, baseada no método de Mukunda, rei dos hindus, cuja cópia fora achada por um velho bonzo nas ruínas de um templo. Naquela mesma noite se realiza a troca de corpos, acertada para durar um semestre, e a sensação de ambos é a de pessoas que "acham finalmente uma casa adequada para si" (p. 307). Segundo o narrador, depois da troca, "Sião tinha, finalmente, um rei." (p. 307).

Na IV e última parte do conto, como adverte entre parênteses o narrador, temos o corpo do rei com a alma de Kinnara, e o corpo da bela siamesa com a alma do rei Kalaphangko, que imediatamente *age* para fazer a nação sentir o "peso grosso" (p. 307, expressão épica de **Os Lusíadas**, como faz questão de lembrar o narrador): cortou as cabeças de alguns devedores, mandou queimar "uma dúzia de pobres missionários cristãos que por lá andavam" (p. 307) e, como faltasse uma guerra, tratou de provocar um reino vizinho e alcançar uma vitória gloriosa, aclamada pela mais fina gente da cidade.

Quanto à academia sexual, o *novo* rei, reconhecendo com lucidez não serem seus membros homens de *ação*, mas de *pensamento*, não lhes deu cargos, mas honrarias e relíquias às quais eles eram gratos, mas acima delas se viam no direito de pedir algo que julgavam ainda mais importante: "usar oficialmente o título de Claridade do Mundo, que lhe foi outorgado" (p. 307). Com a proximidade do tempo de trocar novamente os corpos, Kinnara, tão adequada à *ação* que somente o corpo do rei lhe permitia, começa a tramar planos de envenenar, "com um frasquinho de veneno, imitado dos Bórgias" (p. 308), a alma de Kalaphangko que habitava o seu corpo original.

Neste momento do conto, os problemas de Sião, que pareciam solucionados, voltam a se armar para Kinnara, que é freada em seu intento por 3 motivos: 1. o receio de que, ao matar a alma do rei e conseqüentemente o seu corpo de mulher, atingisse de alguma forma também tanto a sua alma máscula, quanto o corpo de Kalaphangko a quem ela dava ânimo; 2. o malogro de sua tentativa de encontrar entre os sábios da academia sexual de Sião alguma resposta para esse seu receio, apresentado aos acadêmicos sem que suas reais intenções fossem declaradas; 3. o fato inesperado de que Kalaphangko, no seu corpo de Kinnara, abrigava agora o filho de ambos. Diante desses três problemas, o que se lhe apresentou como o maior foi a consulta aos acadêmicos sexuais. Kinnara interrogou, separadamente, um a um dos 14 acadêmicos sexuais, que não fizeram outra coisa senão afirmar a estupidéz camelina dos outros 13: "são treze camelos, com a diferença que os camelos são modestos, e eles não; comparam-se ao sol e à lua. Mas, na verdade, nunca a lua nem o sol cobriram mais singulares pulhas do que esses treze..." (p. 309).

Impedida de realizar seu intento, Kinnara fez as pazes com a realidade e, no momento da devolução das almas a seus corpos originais, ela se sente comovida, é mãe e pai ao mesmo tempo. Toda a sua inusitada experiência nos últimos seis meses parece ser absorvida com naturalidade por ela, o problema que ela não consegue resolver é o dos acadêmicos de Sião: "como é que quatorze varões reunidos em academia eram a claridade do mundo, e separadamente uma multidão de camelos" (p. 310).

SÁTIRA E IRONIA, UMA PRODUTIVA TENSÃO ENTRE IRMÃS?

Diante da charada problemática – 14 acadêmicos reunidos são sábios, mas separados são camelos –, o conto de Machado termina com um pedido do narrador ao futuro: “Se alguém descobrir alguma [explicação], pode obsequiar uma das mais graciosas damas do Oriente, mandando-lha em carta fechada, e, para maior segurança, sobrescrita ao nosso cônsul em Xangai, China” (p. 310). Essa mensagem numa garrafa, que chega aqui à nossa praia, vem com algumas exigências e em tom obsequioso e protocolar: a resposta deve chegar em carta fechada e endereçada a uma autoridade. A solicitação burocrática para um problema que é formulado no estilo de um jogo de adivinhação faz lembrar outro animal, outro narrador, outros acadêmicos, outra academia, outro autor: o macaco que narra seu relatório aos membros de uma academia no conto de Franz Kafka. Tendo como escopo o conflito entre sátira e ironia, talvez seja possível encontrar alguma pista que explique por que razão o relatório pode ser a carta esperada pela graciosa Kinnara.

O macaco kafkiano é tão macaco quanto são academias as academias de Sião, pois sabemos que macacos não fazem relatórios, assim como em Sião não havia academias. Mas ele é um narrador, em primeira pessoa, e, embora disfarçado de relator e na condição de objeto de pesquisa dos acadêmicos alemães, nosso macaco já não precisa de intermediário, como necessitavam os camelos das academias de Sião. Ele tem como profissão o teatro de variedades e pode não só contar a sua própria história como desenrolar “a linha de orientação pela qual um ex-macaco entrou no mundo dos homens e aí se estabeleceu” (Kafka, 1999, p. 45), também pode tecer uma hipótese para o motor que pôs em movimento a sua transformação – a necessidade de uma saída – saída de sua captura; dos tiros que levou; da jaula em que ficou no seu transporte da Costa do Ouro para a filosófica Alemanha em um navio a vapor da firma Hagenbeck; de escapar de ir para o jardim zoológico para ingressar no teatro. A escola de sua humanização foi, ele reconhece, a necessidade imediata:

Não, liberdade eu não queria. Apenas uma saída; à direita, à esquerda, para onde quer que fosse; eu não fazia outras exigências; a saída podia também ser apenas um engano; a exigência era pequena, o engano não seria maior. Ir em frente, ir em frente! Só não ficar parado com os braços levantados, comprimido contra a parede de um caixote. Mas na firma Hagenbeck o lugar dos macacos é de encontro à parede do caixote — pois bem, por isso deixei de ser macaco. (Kafka, 1999, p. 47)

Ao contrário da máscula Kinnara e do lânguido Kalaphangko, o macaco narrador sabe decifrar os senhores acadêmicos. Ele se manifesta, entre humilde – ao dizer que seu discurso “Não ensinará nada essencialmente novo à Academia e ficará muito aquém do que se exigiu” (Kafka, 1999, p. 45) dele –, e altivo – ao afirmar: “não poderia dizer nem a insignificância que se segue, se não estivesse plenamente seguro de mim e se o meu lugar em todos os grandes teatros de variedades do mundo civilizado não tivesse se firmado a ponto de se tornar inabalável” (Kafka, 1999, p. 44). Algumas vezes deixa escapar sua ferocidade símia: “Deviam arrancar um a um os dedinhos da mão do sujeito que escreveu isso” (Kafka, 1999, p. 46), mas faz questão de lembrar aos seus ouvintes acadêmicos que a “origem de macaco, até onde tenham atrás de si algo dessa natureza, não pode estar tão distante dos senhores como a minha está distante de mim. Mas ela faz cócegas no calcanhar de qualquer um que caminhe sobre a terra — do pequeno chimpanzé ao grande Aquiles” (Kafka, 1999, p. 45). Com as astúcias de um ator perante o silencioso público de intelectuais, o ex-macaco busca afirmar sua condição humana. Talvez porque ainda procure para si uma saída, ou porque no mundo dos homens, onde os oceanos estão repletos de navios transportando todas as formas vivas ou não como mercadorias, seja sempre preciso buscar “sair da jaula” e encontrar, como diz o narrador, o que propicie “essa saída especial, essa saída humana” para quem não tem “outro caminho, sempre supondo que não era possível escolher a liberdade” (Kafka, 1999, p. 52).

Daí vem a sentença chave do conto: “Através de um esforço que até agora não se repetiu sobre a terra, *cheguei à formação média de um europeu*” (Kafka, 1999, p. 52). Nessa síntese impressionante, o que temos é uma forma irônica ou o modo satírico? Haverá alguma importância nessa distinção para além da definição teórica? Certamente há nesse relatório para uma academia a atuação da ironia –

à academia, à formação média de um europeu, ao progresso civilizatório. Porém, se pensarmos que tal ironia é empregada sob o modo de composição satírico, que, concordando com Lukács (2011), não é exatamente um gênero, mas um modo de compor que responde a necessidades históricas, é possível olhar nossos objetos literários sob um outro ângulo, descobrindo em sua imanência algo que nos leva mais para dentro dele. Se a ironia certamente presente nos envia muito rapidamente para fora do texto em busca de uma equivalência com a vida, quando, como afirma Vitor Guerra (2024), nos damos conta do modo de compor satírico que dobra a ironia a uma função interna à *ação* compositiva em seu movimento criador do objeto artístico, encontramos nele mesmo algo que não está na superfície da vida. Encontramos no texto, evidente, mas invisível, a carta com a resposta, que, sendo absurda, fabulosa ou fantástica – como um astuto macaco falante ou a possibilidade da migração das almas para a sua adequação a um corpo que as faça sentirem-se em casa – pode ter mais realidade que algo equivalente ao que já é conhecido. O macaco sintetiza seu esforço irrepetível e descomunal para ter a medida do europeu médio com a tradução de uma “expressão idiomática alemã” popular que o astuto sobrevivente julga ser exata “dei o fora” (Kafka, 1999, p. 51).

Assim também o enigma sublime dos acadêmicos que assombrou Kinnara é rebaixado a jogo de adivinhação. Essa inversão do sublime em algo cotidiano e terrenal é ação satírica com significativo vínculo com a astúcia popular. Seu ânimo risonho, violento e debochado, quando tece o objeto artístico, mostra sob um outro ponto de vista as academias, o sublime, o protocolar, e a carta subscrita. Como o relatório, que o esperto macaco chama “tão somente um relatório” (Kafka, 1999, p. 52) ao que na verdade se configura como narrativa literária, também a ironia, no conjunto satírico, é mais que ironia e está posta a serviço do contraste imediato entre o texto e a vida, que pode emergir como é: movimento indócil de forças contraditórias que vão compondo a realidade nas variadas relações sociais, na expressão esteticamente justa das paixões humanas reais que se exteriorizam na vida cotidiana e no devir histórico. Livre de força moral, a sátira põe à vista a essência genérica que reúne, de forma tensa e ácida, acadêmicos e ex-macacos e promete, se não estou me entusiasmando muito, mais que a conciliação ou o ceticismo irônico, mais que o desmascaramento dos sábios, mas talvez um devir latente do historicamente novo, que não é aqui a alegoria de nenhuma forma histórica predestinada, mas simplesmente uma carta, um relatório, um conto, um destino sempre contraditórios, escritos pela mão humana.

SERIA A ALEGORIA REFÉM DA MENSAGEM?

Para terminar, vamos agora tratar brevemente do nosso último problema: a questão da alegoria e a questão da sátira. No início deste trabalho e no início do conto machadiano com as suas já comentadas duas linhas introdutórias, pareceu-me impossível não reconhecer o vínculo entre a ficção e a crítica de Machado à crítica contemporânea a ele, assim como é possível reconhecer em “Um relatório para uma academia” uma ficção com disposição crítica disfarçada de *um* relatório para *uma* crítica da academia. Daí vem a pergunta: “As academias de Sião” seriam uma alegoria crítica da crítica naturalista do tempo de Machado? Se assim for, a alegoria como forma estética é refém de uma mensagem *determinada*?

Considerando-se a produção da crítica e da crônica de Machado à incipiência e ao caráter dogmático e positivista dos críticos do período da segunda metade do século no Brasil, carregados de um certo pedantismo, misticismo acadêmico, moralismo científico e político, bem como de um sectarismo tendente a fechar as obras literárias e a própria realidade ao tamanho estreito de seu grupo social, torna-se tentador, pelo quinhão de verdade que toda tentação contém, traçar uma correspondência entre as academias de Sião e as do Brasil, e não só as do século XIX.

No entanto, me pareceu pouco apostar na ideia de que um escritor como Machado de Assis (ou Kafka) *criaria todo um pequeno mundo para falar de um mundo tão pequeno*. Para analisá-lo criticamente ele tinha o espaço da crítica, como fez em “Instinto de nacionalidade” (2015b), “A nova geração” (2015a) ou na sua leitura (2015c) de *O primo Basílio*, obra de seu contemporâneo português, Eça de Queirós. Além disso, considero que a crítica ao naturalismo só se ficcionaliza em seus romances e contos de forma transfigurada, isto é, para assumir uma função no mundo da obra em favor do conjunto da ficção e jamais para colocar de joelhos a ficção em favor de um ponto de vista extraliterário, no que ele segue de perto a perspectiva de crítica literária praticada por Antonio Candido – a e

por ele mesmo, Machado, como, por exemplo, tentamos demonstrar ao olhar de perto para as duas linhas que abrem o conto, chamando-nos para dentro da ficção e não para fora dela.

É evidente que, caso haja alegoria em ação na narrativa de Machado, ela age de modo mais profundo e subterrâneo, fugindo obviamente da equivalência escolar em que o autor disse isso para dizer aquilo, pois corresponde a dimensões mais profundas e complexas da vida social e histórica, confrontando-se com os limites históricos dados à própria arte para transfigurar os objetos que mira artisticamente, como afirma Rogério Cordeiro (2022, p. 8-9):

o progresso das formas no mundo moderno mobilizou o problema da perda de evidência, condicionando, dessa maneira, a reflexão sobre ele, pois as formas artísticas não conseguem simplesmente expor os segredos ocultos das formas sociais – segredos que são a sua força motriz –, uma vez que se misturam e se confundem com elas, sendo, ao fim, um produto seu. O excesso elaborativo que a alegoria apresenta seria parte da cadeia de falsas aparências produzidas pelo processo real, tornando impossível apreciá-lo no todo. Por isso não se trata de uma figura de linguagem meta-histórica, mas se constitui de maneira específica em obras e contextos específicos. Sem querer abrandar a energia construtiva que lhe é própria, procurei descarnar sua falsa aparência de figura intransitiva e descentrada para questionar a diversidade do momento histórico figurado nela.

A partir de um pressuposto robusto – o progresso das formas no mundo moderno e o problema por ele trazido da perda de evidência –, o autor explicita o caráter problematizador com o qual aborda a forma alegórica, dissociada de uma dimensão meta-histórica, intransitiva e descentrada e, necessariamente, associada a um emprego artístico específico para determinada obra e contexto, e, portanto, transitiva e centrada no momento histórico que ela é encarregada de figurar. Esse acercamento da “energia construtiva” da figura de linguagem da alegoria se mostra fecundo e livre de uma normatividade estagnante. Entretanto, a causa histórica que lhe dá lastro teórico-crítico sugere, se entendi bem, um encerramento de mônada às formas sociais e artísticas que não deixa brecha à contradição. Dessa forma, os segredos ocultos das formas sociais que “são a sua força motriz” seriam mobilizados por uma força única e indivisível que não gera força contrária a si mesma? Esses segredos permanecem ainda de fato ocultos? O *condicionamento* advindo deles é insuperável para as formas artísticas que são, ao fim e ao cabo, apenas um produto seu? A própria alegoria, continuaria esteticamente eficaz sendo “parte da cadeia de falsas aparências produzidas pelo processo real”? Essa cadeia é irredutivelmente uma falsa aparência de formas sociais reais? Não há um grão de verdade nas representações das formas sociais concretas?

Esse conjunto de perguntas aos argumentos apresentados é retórico e ao mesmo tempo não é, pois encontro na teoria e na crítica, simultaneamente, razões para refutá-los, que a meu ver são mais convincentes, e motivos para considerá-los como possibilidade presente no horizonte histórico. Porém, se procuro responder tais questões considerando a composição artística da produção machadiana, minha resposta a todas elas, ao menos imediatamente, seria negativa. E penso que “As academias de Sião” podem ajudar a encarar serenamente essa divergência entre acadêmicos.

Antes de buscar auxílio nos siameses, talvez seja interessante destacar o ponto de chegada a que o pressuposto teórico-crítico leva e que me fez perguntar sobre a possibilidade de ser a alegoria refém da mensagem:

Atendendo a propósitos bem definidos, meu interesse foi analisar pelo prisma do romance os transtornos inerentes à inserção do país na corrente de modernização capitalista que se espalhou na segunda metade do século XIX me valendo de pormenores densos e significativos: o cão Quincas Borba (alegoria do capital preso a ditames regressivos de valorização), a ética de Palha (alegoria da racionalidade da economia de concorrência), a solidão de Sofia (alegoria do sujeito alienado sob domínio do fetichismo), a loucura de Rubião (alegoria de impasses reais que expõem o revés brasileiro) e o Humanitismo (alegoria do

sistema global de circulação de mercadorias e ideias). Postas em perspectiva e relação, essas alegorias revelam adversidades sociais duráveis do Brasil, que atravessaram momentos bastante destoantes até se depositarem nas estruturas profundas da vida social. (Cordeiro, 2022, p. 10)

O interesse último da análise neste caso parecem ser “os transtornos inerentes à inserção do país na corrente de modernização capitalista que se espalhou na segunda metade do século XIX”, pra o qual o romance serve como prisma. Os pormenores significativos de *Quincas Borba* seriam meios para alcançar o chão histórico? Embora não haja nada defeituoso no encaixe entre a figura estética da alegoria e as estruturas profundas da vida social brasileira, me parece que os termos da equação estão invertidos e o que poderia se multiplicar acaba por se dividir. Arrisco-me a pensar ainda, que aqui estão discutindo dois acadêmicos, mas não Rogério Cordeiro e Ana Laura, e sim Roberto Schwarz e Antonio Candido. Para o primeiro, na “interpretação literária, o que está em jogo é o horizonte a que se refere a forma” (Schwarz, 2006, p. 152, 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” (Schwarz, 2006, p. 153).

Para Candido, se eu não estiver enganada, o “chão prioritário” do crítico diante do texto literário não é, 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, no processo de “redução estrutural” (Candido, 2004, p. 28). 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; tal divergência muitas vezes tem um efeito desmistificador ou desfeticizante, e, portanto, realista, considerando-se o grau de fetichização da vida na modernidade capitalista. 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*, o que, aliás, caracteriza o reflexo artístico da realidade bem sucedido, uma vez que toda “mimese é sempre uma forma de poiese” (Candido, 2010, p. 22). 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 sócio-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). 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” (Candido, 2004, p.41) entre si e com o mundo; modo que é sempre contraditório e mutável, que é, portanto, histórico.

Para além do que foi dito acerca das linhas introdutórias às academias de Sião pelo narrador, creio que o combate aberto entre os acadêmicos sexuais e os partidários da alma neutra forjado pela sátira machadiana dá forma sensível à condição histórica em que estamos todos inseridos: tanto como acadêmicos, quanto como ex-macacos que lutam para encontrar uma saída humana. Em Sião, a academia sexual apostava que o problema das almas masculinas e femininas era uma “anomalia” incurável, posto que se tratava de uma “questão de corpos errados” (p. 304). Para os seus oponentes, a alma seria neutra e nada teria “com o contraste exterior” (p. 304). A perspectiva de Candido é a de

que a integridade de uma obra, para que se possa ouvir dela o que ela pode dizer hoje, não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas, nem a sociológica nem a formalista, ela pede a fusão de texto e contexto numa "interpretação dialeticamente íntegra" (Candido, 2006, p. 13), nela o fator externo não importa nem como causa nem como significado, mas sim como elemento que desempenha uma função na composição do mundo da obra e, por essa razão, o que é externo se torna interno. Para nós, hoje, o conto "As academias de Sião" pede somente uma coisa: "escutem-me"³.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. A nova geração. In: LEITE, Aluísio, CECÍLIO, Ana Lima, JAHN, Heloisa, LACERDA, Rodrigo (org.). **Machado de Assis: obra completa em quatro volumes**. V. 3. São Paulo: Nova Aguilar, 2015a, p. 1230-1254.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. As academias de Sião. In: GLEDSON, John (org.). **50 contos de Machado de Assis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 303-310.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Instinto de nacionalidade. Notícia atual da literatura brasileira. In: LEITE, Aluísio, CECÍLIO, Ana Lima, JAHN, Heloisa, LACERDA, Rodrigo (org.). **Machado de Assis: obra completa em quatro volumes**. V. 3. São Paulo: Nova Aguilar, 2015b, p. 1177-1183.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Literatura realista. O primo Basílio, romance do sr. Eça de Queirós, Porto, 1878. In: LEITE, Aluísio, CECÍLIO, Ana Lima, JAHN, Heloisa, LACERDA, Rodrigo (org.). **Machado de Assis: obra completa em quatro volumes**. V. 3. São Paulo: Nova Aguilar, 2015c, p. 1206-1215.
- CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia. In: **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010, p. 13-26.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: **O discurso e a cidade**. São Paulo; Rio de Janeiro: Duas Cidades; Ouro sobre Azul, 2004, p. 17-46.
- CANDIDO, Antonio. **O método crítico de Sílvio Romero**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CORDEIRO, Rogério. **Quincas Borba: romance da modernização tardia**. Belo Horizonte: Fino Traço Editora, 2022.
- GUERRA, Vitor de Oliveira. **Ironia e sátira na figuração do progresso na periferia do capitalismo: Eça de Queirós e Machado de Assis**. 2024. 155p. Dissertação (Mestrado em Literatura e práticas sociais). Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade de Brasília, Brasília, 2024.
- KAFKA, Franz. Um relatório para uma academia. In: KAFKA, Franz. **Um médico rural**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 44-52.
- LUKÁCS, György. A questão da sátira. In: LUKÁCS, György. **Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967**. Trad. Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011, p.163-191.
- MARX, Karl. **Escritos ficcionais: Escorpião e Félix; Oulanem**. Trad. Claudio Cardinali, Flávio Aguiar, Tercio Redondo. São Paulo: Boitempo, 2018.
- SCHWARZ, Roberto. Pressupostos, salvo engano, de "Dialética da malandragem". In: **Que horas são?: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p.129-155.

3 Neste texto não dei os devidos ouvidos aos sussurros do narrador a sugerir, entre as peripécias da ação, uma elevação do problema do diletantismo do nível moral para o artístico; algo que me parece ser central, mas que ficará à espera de um próximo "relatório para uma academia".

IRONIA E SÁTIRA NA FIGURAÇÃO DO PROGRESSO: “CIVILIZAÇÃO”, DE EÇA DE QUEIRÓS, E “O ALIENISTA”, DE MACHADO DE ASSIS

IRONY AND SATIRE IN THE REPRESENTATION OF PROGRESS: “CIVILIZAÇÃO”, BY EÇA DE QUEIRÓS, AND “O ALIENISTA”, BY MACHADO DE ASSIS

DOSSIÊ: O REALISMO E SUA ATUALIDADE

25 anos de Crítica Dialética na UnB



ORGANIZADORES:

Alexandre Pilati



Deane de Castro e Costa



Martín Ignacio Koval



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM

v. 34, n. 68, ago. 2025

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



10.26512/cerrados.v34i68.57702

FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 31/03/2025

Aceito em: 18/06/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Vitor de Oliveira Guerra  

UnB | vitor526@gmail.com

Deane Maria Fonseca de Castro e Costa 

UnB | deane.costa@gmail.com

Resumo / Abstract

O presente artigo busca analisar como Eça de Queirós e Machado de Assis tentaram representar literariamente a realidade de seu tempo histórico por meio da utilização da ironia e/ou da sátira, recursos estéticos baseados em uma lógica de contrastes, que podem figurar as contradições do progresso no capitalismo burguês durante o século XIX. Para tal fim, serão discutidos os contos *Civilização*, de Eça de Queirós, e *O alienista*, de Machado de Assis, e, a partir de tais textos, serão abordadas as diferenças entre a ironia e a sátira, sendo a ironia uma ferramenta amplamente utilizada por ambos os escritores e a sátira, um método que compõe a força realista de *O alienista*, mas que não está presente em *Civilização*. Este artigo é um resumo da dissertação de mestrado “Ironia e sátira na figuração do progresso e do atraso na periferia do capitalismo: Eça de Queirós e Machado de Assis”.

Palavras-chave: Eça de Queirós, Machado de Assis, ironia, sátira.

The aim of this paper is to analyze how Eça de Queirós and Machado de Assis sought to represent the reality of their historical period in literary terms through the use of irony and/or satire, aesthetic devices based on a logic of contrasts that can express the contradictions of progress within the nineteenth-century bourgeois capitalism. In this regard, the short stories *Civilização*, by Eça de Queirós, and *O alienista*, by Machado de Assis, will be examined. Through these texts, the differences between irony and satire will be explored, irony being a tool widely used by both authors, and satire being a method that underpins the realistic power of *O alienista*, but which is absent in *Civilização*. This paper is a synthesis of the Master's thesis “Ironia e sátira na figuração do progresso e do atraso na periferia do capitalismo: Eça de Queirós e Machado de Assis”.

Keywords: Eça de Queirós, Machado de Assis, irony, satire.

INTRODUÇÃO

A ideia central da pesquisa que dá origem a este artigo gira em torno da investigação de como a ironia e a sátira aparecem como tentativas de figuração do progresso na periferia do capitalismo no século XIX na produção de dois dos maiores expoentes da literatura em língua portuguesa: Eça de Queirós e Machado de Assis. Cada um a seu modo, ambos os autores tentaram representar, por meio de uma criticidade que passa pela força da comicidade, a situação de atraso que seus países de origem, Portugal e Brasil respectivamente, viviam no contexto do capitalismo burguês no referido período histórico.

Nesse contexto, a ideia de “progresso” está fortemente marcada por contradições, em especial quando se considera a periferia na dinâmica global do capitalismo. Mesmo que as experiências de Portugal e Brasil sejam marcadas por especificidades que as diferenciam, há pontos em comum na situação de atraso vivenciada por esses países. Talvez a expressão mais destacada dessa similaridade seja o que Marx apresenta, em “Crítica da filosofia do direito de Hegel — Introdução” (2010, p. 153), quando trata da situação periférica vivida pela Alemanha durante o século XIX: o fato de que essas nações conhecem a decadência do capitalismo burguês sem terem vivido o seu apogeu. Dessa forma, tanto Portugal quanto Brasil vivem e sentem as contradições desse sistema, que aparecem de maneira intensa nesse contexto periférico. Assim, Eça de Queirós e Machado de Assis, grandes observadores críticos da sociedade de seu tempo, ao tentarem figurar a realidade que os cerca, precisam encarar essas contradições e, cada um a seu modo, buscaram representar, literariamente, essas contradições. Nossa hipótese é que, para figurar esse mundo de contradições, ambos os escritores escolheram recursos estéticos que trabalham com a lógica de opostos, de contrastes, que seriam a ironia e, no caso específico de Machado, a sátira. São esses recursos os principais objetos de estudo deste artigo.

IRONIA: FERRAMENTA PARA O FAZER ESTÉTICO

Primeiramente, é importante considerar o que é a ironia e como ela aparece na obra de Eça e de Machado. Conceituar “ironia” não é uma tarefa simples, uma vez que esse parece ser, de acordo com D. C. Muecke (2008, p. 22), um termo guarda-chuva que abarca fenômenos que não necessariamente são tão similares entre si. Entretanto, amalgamando diversas possibilidades de definição desse termo, pode-se chegar a uma conclusão de que a ironia é, em essência, uma “estrutura comunicativa” (Duarte, 2006, p. 19) em que se apresenta uma espécie de jogo de contrastes. No cerne de toda ironia, pode-se encontrar uma relação de contraste ou contradição entre elementos ou aspectos, como se pode perceber, por exemplo, em muitas das obras de Eça de Queirós, considerado por muitos estudiosos como um grande ironista. Para tratar do uso que Eça faz da ironia para figuração da realidade contraditória do capitalismo burguês de seu tempo, elegeu-se como exemplo e ponto de partida o conto *Civilização*, publicado em 1892.

Segundo Carlos Reis (2009, p. 48), o romance *A cidade e as serras*, de 1901, é um trabalho de ampliação do que Eça de Queirós tinha desenvolvido no conto *Civilização*, sendo *A cidade e as serras* um espaço de aprofundamento das questões que o autor havia levantado em 1892 (Reis, 2009, p. 48). Porém, em geral, a estrutura da história do conto é muito semelhante à do romance: o supercivilizado Jacinto vive uma vida infeliz e monótona, mesmo cercado do luxo representado pelo progresso tecnológico de seu tempo, e se torna feliz quando, ao abandonar o luxo da cidade, passa a viver uma vida mais simples no campo.

Quando o narrador do conto se dedica a descrever a vida luxuosa, porém infeliz de Jacinto na cidade, sua descrição apresenta ao leitor uma lógica de contraste que está encarnada nos diversos aparelhos tecnológicos que Jacinto possui. Essa dinâmica de contraste se concentra, em resumo, na expectativa positiva de que aqueles requintes da civilização iriam trazer melhoria e conforto para a vida humana, que contrasta com a realidade negativa de que aqueles mesmos requintes provocam, na verdade, momentos de desconforto, sofrimento e tristeza. Eça de Queirós utiliza-se da ironia para destacar esse contraste que enxergava na realidade de seu tempo: uma ideia superficial de progresso que parece prometer avanços positivos para a humanidade, mas que, na realidade material, não representa o avanço prometido.

Um dos episódios irônicos que Eça constrói em *Civilização* é um momento em que Jacinto, em seu apartamento luxuoso e supercivilizado, vai apresentar para algumas visitas um fonógrafo de seu gabinete e, para impressioná-las, faz soar da máquina a gravação de uma fala do Conselheiro Pinto

Porto, que dizia com “voz oracular e rotunda” (Queirós, 2017, p. 223): “*Maravilhosa invenção! Quem não admirará os progressos deste século?*” (Queirós, 2017, p. 224). Entretanto, devido a um erro de funcionamento, o aparelho começa a repetir, sem interrupção, a mesma frase da gravação: “Quem não admirará os progressos deste século?”. Começa então uma luta para fugir dos incômodos provocados pela repetição ininterrupta do discurso do Conselheiro, sendo utilizadas, por exemplo, mantas e cobertores para tentar abafar, sem muito sucesso, aquela gravação. Foi preciso, então, sair da casa e, na manhã seguinte, quando Jacinto retornou a seu apartamento, ainda foi possível ouvir, agora com “sons estrangulados roufenhos: ‘admirará... progressos... século!...’” (Queirós, 2017, p. 225). Segundo o narrador, “Só de tarde um eletricista pôde emudecer aquele fonógrafo horrendo” (Queirós, 2017, p. 225).

Nessa cena de *Civilização*, é como se o fonógrafo de Jacinto adquirisse vida própria e, com isso, fugisse ao controle de seu proprietário, que, a princípio, deveria ser capaz de dominar o aparelho. Dessa forma, o fonógrafo se torna um adversário em uma luta que é cômica para o leitor, uma vez que os personagens assumem, contra um objeto inanimado, uma postura de combate similar à que seria adotada para enfrentar um oponente mais perigoso, como uma fera.

O fonógrafo de Jacinto, nessa ocasião, foge às expectativas pensadas para ele: o objeto que deveria promover experiências positivas e estar sempre sob o controle dos seres humanos se torna um inimigo incômodo que as pessoas não conseguem domar. Cria-se, então, uma cena cômica que veicula uma crítica sobre a supercivilização mantida pelo protagonista do conto.

A comicidade desse episódio é construída a partir de uma lógica de contrastes, como, por exemplo, o contraste entre a tensão que normalmente se espera da ideia de “luta” e a natureza real do oponente que aquelas pessoas enfrentam (um fonógrafo quebrado) e o contraste entre a expectativa positiva sobre aquele aparelho tecnológico e a real atuação, negativa, desse mesmo aparelho. Além desses pontos, um outro contraste presente nesse trecho, e talvez o mais central para a crítica que Eça de Queirós deseja construir no conto, está na oposição entre a fala de exaltação do progresso realizada pelo Conselheiro Pinto Porto e a realidade negativa desse mesmo progresso na prática, que envolve o estorvo provocado pelo fonógrafo.

O discurso “*Maravilhosa invenção! Quem não admirará os progressos deste século?*” é a manifestação de uma visão ideológica que enaltece o progresso tecnológico do século XIX. Essa visão, porém, parece compreender esse progresso apenas de maneira superficial, tendo em vista que, na cena do fonógrafo, a “maravilhosa invenção”, enaltecida como símbolo de um desenvolvimento social admirável, não corresponde à realidade mais essencial do episódio. A visão de mundo presente no discurso gravado do Conselheiro no fonógrafo é contrariada pela vivência real, concreta, uma vez que o aparelho é visto não como algo admirável e maravilhoso, mas sim como terrível, incômodo, desconcertante.

Para que se compreenda a força compositiva de Eça de Queirós nesse trecho do conto, é interessante realizar um exercício de imaginar outras possibilidades de realização dessa mesma cena. Se o discurso do Conselheiro Pinto Porto apresentasse um outro conteúdo que não essa exaltação do progresso tecnológico, certamente boa parte do efeito cômico original seria perdido. Caso, por exemplo, a fala registrada no fonógrafo fosse uma simples saudação, o tom crítico em relação à supercivilização perderia um pouco da força presente na versão construída por Eça. O fato da fala, que de tão repetida leva à perturbação e à luta contra o fonógrafo, ser justamente uma exaltação das maravilhas do progresso reforça o contraste entre a expectativa positiva desse progresso no século XIX e a realidade concreta negativa dos rumos que esse avanço tecnológico estava tomando no capitalismo burguês à época.

Todos esses contrastes apontados na cena do fonógrafo são contrastes irônicos. Em Eça de Queirós, a ironia é uma forte ferramenta para que o autor representasse a realidade de seu tempo que é marcada por uma série de contradições, como a própria contradição entre uma ideia aparente de progresso humano e a realidade de atraso, de ausências de melhorias efetivas na vida concreta dos indivíduos. Para manifestar sua crítica em relação a um problema que enxerga em seu tempo histórico, o narrador de *Civilização*, José, que tem a mesma visão de mundo do escritor Eça de Queirós acerca dos rumos da civilização, utiliza-se da ironia como recurso, como estratégia argumentativa (Brait, 2008, p. 94). José enxerga na vida de Jacinto todos esses contrastes e escolhe a ironia como ferramenta para evidenciar esses contrastes e, com isso, criticá-los.

A ironia pode ser entendida, no conjunto da obra de Eça de Queirós, como um grande acerto do autor na sua tentativa de figuração da realidade do capitalismo burguês de seu tempo, tendo em vista que essa realidade, como já mencionado, é fundamentada em contradições. A ironia, portanto,

parece ser um recurso adequado para representar literariamente a dinâmica do capitalismo, que Karl Marx também vê como contraditória:

Em nossa época, tudo parece levar no seu interior o seu contrário. A máquina possui o maravilhoso poder de reduzir o trabalho e torná-lo mais produtivo; no entanto, nós a vemos esfaimando e esgotando os trabalhadores. Por efeito de algum estranho malefício do destino, as novas fontes de riqueza se transformam em fontes de miséria. As vitórias da técnica parecem adquiridas ao preço da degradação moral. À medida que a humanidade domina a natureza, o homem parece converter-se em escravo de seus semelhantes ou de sua própria infâmia. Dir-se-ia que até a luz pura da ciência precisa, para resplandecer, das trevas da ignorância, e que todas as nossas invenções e todos os nossos progressos perseguem um único fim: dotar de vida e inteligência as forças materiais e degradar a vida humana. Este contraste entre a indústria e a ciência modernas, de uma parte e, de outra, a miséria e a decadência modernas; este antagonismo entre as forças produtivas e as relações sociais da nossa época é um fato de evidência tão esmagadora que ninguém se atreve a negá-lo. (Marx, 1856 apud Silva, 2012, pp. 89-90)

Por sua vez, Machado de Assis, no Brasil, também utilizou com excelência o recurso da ironia para figurar as contradições da noção de progresso no capitalismo burguês. É o que se pode notar no célebre conto *O alienista*, publicado em folhetim entre 1881 e 1882 e editado em livro na coletânea *Papéis avulsos*, de 1882 (Barbieri, 2016, p. 575; Gomes, 1993, p. 147). Nessa narrativa, Simão Bacamarte é um importante médico que estudou na “intelectualmente avançada” Europa e retorna ao Brasil, encabeçando a construção de um hospício, a “Casa Verde”, na vila de Itaguaí. Dr. Bacamarte é descrito, no conto, como um cientista totalmente engajado com a ciência, sendo esse engajamento marcado por excessos, como prova o fato, abordado já no início da narrativa, de que ele havia se casado com D. Evarista não por razões afetivas, mas, sim, por razões biológicas. Segundo o médico alienista, a escolha da esposa se deu porque ela “reunia condições fisiológicas e anatômicas de primeira ordem, digeriria com facilidade, dormia regularmente, tinha bom pulso, e excelente vista; estava assim apta para dar-lhe filhos robustos, sãos e inteligentes” (Assis, 2019, p. 329). Porém, essa escolha por D. Evarista, ainda que apoiada em critérios aparentemente racionais e científicos, não garante que o médico alcance, de fato, seu objetivo de ter filhos, ou seja, essa visão limitada que Simão Bacamarte tem em relação ao uso que faz do saber científico não repercute, na vida concreta, em conquistas reais. Esse fato parece ser uma amostra de todo o destino da atuação do alienista na vila de Itaguaí, uma vez que, também defendendo uma adesão integral ao que acredita ser a ciência, Bacamarte promove uma série de situações problemáticas quando começa a determinar quem é louco e quem é são na vila.

Os desmandos absurdos, mas que assumem uma superfície de racionalidade dado o status de credibilidade que sua posição como grande homem de ciência lhe confere, promovem um verdadeiro horror em Itaguaí, que tem boa parte da sua população encarcerada na Casa Verde por motivos estranhos, como a internação do Costa, um homem que perdeu sua fortuna ao emprestar dinheiro a diversas pessoas. Mesmo que a população de Itaguaí enxergasse no Costa um “digno cidadão” (Assis, 2019, p. 341) de “sentimentos cavalheirescos” (Assis, 2019, p. 341), Simão Bacamarte considerou-o como um indivíduo que “não estava no perfeito equilíbrio das faculdades mentais” (Assis, 2019, p. 342). Assim, a Casa Verde, que, a princípio, poderia ser o símbolo do progresso científico que chegava a uma pequena cidade atrasada na periferia do capitalismo (o que justifica a pompa com que foi inaugurada), passa a ser um símbolo negativo, que representa o autoritarismo cruel do alienista. Este, por sua vez, é um cientista de quem se esperaria que agisse com sensatez, mas que, na realidade, promove uma série de atos insensatos, como a internação de pessoas sãs quando Bacamarte muda sua teoria e diz que, na realidade, a loucura é normal e que quem não apresenta traços de insanidade deveria ser internado. Estão aqui contrastes irônicos brilhantemente construídos por Machado de Assis.

Na tradição da crítica literária, frequentemente é apontado como a ironia é uma ferramenta estética muito utilizada por Machado na figuração das contradições da sociedade brasileira de seu tempo histórico, especialmente naquela que é entendida como a fase madura do seu autor (que se

iniciaria a partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas*). De fato, pode-se perceber a importância que a utilização da ironia apresenta no conjunto da obra madura de Machado de Assis, porém é possível afirmar que esse uso da ironia não é totalmente equivalente ao uso desse recurso feito por Eça de Queirós em *Civilização*. Essa diferença estaria na adoção da sátira enquanto método compositivo, o que parece ser central na produção da fase madura de Machado, que inclui o conto *O alienista*. É importante ressaltar que o conceito de “sátira” que aqui será trabalhado está ligado ao conceito apresentado pelo crítico húngaro György Lukács, que, em certos pontos, diferencia-se do que outros estudiosos entendem por esse termo.

SÁTIRA: MÉTODO COMPOSITIVO

Apesar de estarem em um mesmo campo semântico, “ironia” e “sátira” não são termos sinônimos e o uso de um termo ou de outro, no presente artigo, não é arbitrário. Pode-se entender que a ironia é uma ferramenta estética que pode ser utilizada pelo escritor satírico, como é o caso de Machado de Assis. A ironia pode ser compreendida como um *recurso* estético na composição do texto enquanto a sátira seria o *método* compositivo que anima o texto como um todo.

Segundo Corrêa, a sátira é “um método criador com forte potencial realista” (Corrêa, 2019, p. 72), ou seja, uma forma de conseguir captar, por meio do fazer artístico, a complexa dialética entre essência e aparência que constitui a realidade material. Em “A questão da sátira”, Lukács (2011, p. 170) aponta que toda grande obra de arte realista consegue apreender a dialética entre essência e aparência, porém, no caso da sátira, essa apreensão se dá de maneira particular, diferente de outras manifestações literárias. No caso do romance não-satírico, por exemplo, “a dialética de fenômeno e essência pode se impor através de todo um sistema dinâmico de *mediações*” (Lukács, 2011, p. 171, grifo do autor). Segundo Lukács, no caso do romance não-satírico, “é somente por meio deste sistema de mediações que ela [a dialética de essência e aparência] pode ser revivida” (Lukács, 2011, p. 171). Por sua vez, a sátira (que é um método que pode compor romances, mas também poemas, contos etc.) expressa a relação dialética entre essência e aparência de forma *imediata*, ou seja, “a sátira constantemente *afasta estas mediações*” (Lukács, 2011, p. 171, grifos do autor). A sátira, nesse sentido, parte de um contraste imediato entre a essência e a aparência (Lukács, 2011, p. 172), sendo essa imediatez fundamental para que se alcance uma figuração realista da complexa e contraditória realidade.

Na sátira, o contraste entre essência e aparência é apresentado a partir da representação de situações que estão “acima da média” (Lukács, 2011, p. 175) e que estão afastadas das mediações reais presentes na realidade concreta (Corrêa, 2019, p. 74). Entretanto, esse afastamento das mediações reais não impede que se atinja a essência dessa mesma realidade, mas, pelo contrário, é aí que se apreende verdadeiramente, na sátira, a essência da dinâmica que constitui a realidade concreta (Corrêa, 2019, p. 74). No caso de *O alienista*, esse elemento que está acima da média está ligado à caricatura como recurso compositivo.

Em *O alienista*, Bacamarte é um personagem caricatural. O médico apresenta uma “subordinação hiperbólica [...] aos ideais e princípios da ciência” (Baptista, 2016, pp. 545-546) e é essa hipérbole um traço caricatural dessa personagem. Segundo Alfredo Bosi, Simão Bacamarte é um “homem de ciência até a medula, consequente até o ridículo” (Bosi, 2020, p. 88). Ao considerar a personalidade do médico alienista, pode-se perceber que ele manifesta uma crença totalmente exagerada na superioridade e na infalibilidade do método científico, e essa exageração encontra fundamento na análise que Machado de Assis faz de seu tempo histórico real, um período marcado por um discurso de defesa do progresso científico, mas que não corresponde a algumas das mais centrais demandas do chão histórico. O que Machado de Assis realiza é a percepção dessa tendência da vida real e exagera essa tendência, e é nesse exagero, que é satírico, que se consegue atingir, em *O alienista*, a verdadeira essência de seu tempo histórico, o que faz desse conto um potente obra de arte realista. Essa hipérbole caricatural que faz parte da composição estética do personagem Simão Bacamarte está “acima da média” quando se considera a realidade extraliterária, mas é nesse “estar acima da média” que Machado encontra um caminho para expor, sem mediações, o que há de essencial na sociedade de seu tempo.

Em *O alienista*, a erupção súbita de uma situação “acima da média” (a vida caricatural e as ações absurdas de Simão Bacamarte na posição de grande homem de ciência respeitado na vila de Itaguaí) permite que se enxergue, sem mediações, a essência da realidade material. Essa erupção sú-

bita se dá a partir do choque imediato entre aparência (a racionalidade do médico, a pretensa superioridade do saber científico) e essência (a irracionalidade, o absurdo), que revela, por si só, o quão diminuta e ridícula é a figura desse homem que se vende como valoroso e é visto como grande, importante e solene, ou seja, revela o “tamanho real” (Corrêa; Hess, 2019, p. 1) desse personagem.

Talvez o auge da sátira no conto de Machado seja o final do texto, em que se narram as condições que levam à morte de Simão Bacamarte. O médico, que chega à conclusão de que o “perfeito equilíbrio das faculdades mentais” (Assis, 2019, p. 342) é, na verdade, um traço de insanidade, compreende-se, ao final, como o único homem sã de Itaguaí e, portanto, na sua lógica torta e deturpada, o único louco da vila. Desse modo, Bacamarte se interna no hospício, onde acaba morrendo tempos depois. Devido ao prestígio que a posição de cientista o concedia, o alienista era, em Itaguaí, a única pessoa com poder para decidir se alguém era louco ou não, o que ocasionou momentos de horror e de indignação quando alguns dos cidadãos locais eram internados. Porém, quando o próprio médico se interna, o seu próprio poder se volta contra si mesmo. Entra em colisão a aparência (o prestígio do médico que realiza o que for preciso em nome da ciência) e a essência (o ridículo da postura hiperbólica do alienista) e, de imediato, percebe-se quem é esse indivíduo que detinha o poder em Itaguaí.

Como já mencionado, a ironia, no conto *O alienista*, é um recurso estético utilizado na composição do todo satírico. Porém, quando consideramos o conto *Civilização*, que também se vale da ironia na tentativa de figurar a realidade, entendemos que esse texto de Eça, ao contrário do de Machado, não configura uma verdadeira sátira, no sentido trabalhado por Lukács e que aqui estamos explorando. São basicamente dois os motivos para se chegar a essa conclusão.

Em primeiro lugar, pode-se dizer que o conto *Civilização* não seria uma sátira porque o método satírico não apresenta uma carga moral. No texto de Eça, o narrador José, ao criticar a supercivilização de Jacinto e defender a adoção que seu amigo faz de um estilo de vida mais simples no campo, está sendo um porta-voz da ideologia do próprio autor Eça de Queirós. No ensaio “A decadência do riso”, de 1891, Eça aponta que o século XIX é um “século sério” (Queirós, 2019, p. 268), em que há pouco espaço para aquilo que o escritor consideraria como um riso verdadeiro. Eça justifica o declínio do riso autêntico com os rumos tomados pelo suposto “progresso” civilizatório de seu tempo: “Eu penso que o riso acabou — porque a humanidade entristeceu. E entristeceu — por causa da sua imensa civilização.” (Queirós, 2019, p. 270). Como solução para esse entristecimento e para essa ausência do riso, o autor português propõe a rejeição da supercivilização e uma aproximação com a natureza, tal qual ocorre com o protagonista Jacinto no enredo de *Civilização*. Tendo em vista que o teor do discurso presente nesse ensaio é uma manifestação direta do pensamento do próprio Eça de Queirós, o conto *Civilização* pode ser entendido como uma espécie de ilustração da ideologia do autor, uma demonstração, em forma de narrativa, daquilo que o autor enxerga em seu tempo histórico. Trata-se, portanto, de uma literatura de tese.

No caso de *Civilização*, essa tese é, como se pode atestar pelo ensaio “A decadência do riso”, um elemento que não nasce de modo orgânico das ações vivas dos personagens, mas é, antes, um elemento externo à narrativa, um elemento que é enxertado, em um movimento de fora para dentro, no fazer literário. Esse elemento externo compreende a subjetividade do escritor Eça de Queirós e, como veremos, essa subjetividade, no caso, parece não captar com muita clareza a verdadeira essência dos fenômenos sociais que o autor pretende figurar, uma vez que parece moldar a realidade a uma visão subjetiva, individual. A manifestação dessa visão subjetiva que deturpa a dinâmica real da vida social é o que chamamos aqui de “carga moral”, o que não condiz com o método compositivo da sátira.

Na produção satírica da fase madura de Machado de Assis, em que se insere o conto “O alienista”, não há espaço para essa carga moral externa à narrativa. Nesses textos, é o próprio enredo, são os próprios personagens e suas ações que evidenciam a real dinâmica dialética que anima a vida social de seu tempo histórico. É o caso do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em que o próprio narrador-personagem, ao construir um discurso que, na aparência, tenta vangloriar sua própria imagem, acaba levando o leitor a reconhecer que aquele indivíduo que se pretende tão grandioso é, na verdade, ridículo (Corrêa, 2019, p. 78). É evidente que, no fazer artístico, a subjetividade do autor nunca é totalmente excluída, porém, no caso de Machado, essa subjetividade não deturpa os reais movimentos da dinâmica social, mas antes capta a essência dessa mesma dinâmica.

Em *Civilização*, a carga moral, subjetiva, individual de Eça de Queirós não apresenta o mesmo efeito e deforma a verdadeira dialética que anima a vida social de seu tempo histórico. Essa deforma-

ção vem do fato de que Eça, no conto, propõe que a saída para o problema da supercivilização, que é, de certa maneira, uma questão real do capitalismo burguês, seria uma espécie de regresso, ou seja, a solução que Eça enxerga para as contradições do progresso capitalista estaria na rejeição total desse progresso e no retorno a um tempo anterior a essa forma de organização social. A carga moral que alicerça esse conto é constituída por uma impossibilidade de vislumbrar um futuro em que as contradições do progresso sejam efetivamente superadas, um futuro que não seja um retorno ao passado, uma vez que esse retorno é uma impossibilidade. Desse modo, não se vislumbra, portanto, que o capitalismo é uma fase transitória da história da humanidade, uma fase que pode e deve ser superada para a construção de outras dinâmicas sociais em que as contradições do passado tenham sido resolvidas e outras contradições apareçam.

Baseado no que coloca Lukács em “Marx e o problema da decadência ideológica” (2010), pode-se pontuar que essa impossibilidade de entender o capitalismo como uma fase transitória, ou seja, a ausência de perspectiva de uma real superação do capitalismo é uma visão deturpada da realidade concreta, sendo essa deturpação favorável à manutenção do poder da classe burguesa, privilegiada pelo *status quo* (Lukács, 2010, p. 66). Eça de Queirós, por mais que seja, no conto *Civilização*, um crítico do sistema capitalista, acaba inconscientemente fazendo uma apologia indireta dessa mesmo sistema, uma vez que, de certa maneira, manifesta que a burguesia permanecerá como classe dirigente da humanidade, o que não corresponde aos reais movimentos da história, que comportam a necessidade de superação do capitalismo. Ainda que, ao final de *Civilização*, Eça proponha algum tipo de transformação naquela dinâmica social figurada (Jacinto abandona a supercivilização da cidade e se dedica à vida simples no campo), essa transformação não está ligada a uma efetiva superação da sociedade burguesa, tendo em vista que se trata de um impossível retorno a um passado pré-capitalista e de uma mudança superficial, uma vez que, mesmo com a ida ao campo, a estrutura de poder da sociedade burguesa permanecerá a mesma se não houver uma mudança na estrutura essencial dessa sociedade. A proposta de mudança social no fim desse conto não é, dessa forma, uma mudança verdadeira no sentido de superação do capitalismo, uma vez que os problemas reais daquela sociedade permaneceriam os mesmos. Quando o conto não considera essa transformação do cerne da sociedade burguesa, ele reforça, ainda que não seja da vontade consciente do autor, uma *reconciliação* com esse mundo burguês, que permanece, na sua essência, intocado mesmo com as mudanças superficiais que esse texto queirosiano vislumbra.

A autêntica sátira, por sua vez, não comporta esse aspecto reconciliador. De acordo com o trabalhado por Corrêa e Hess (2019), a sátira, durante a era burguesa, abarca a necessidade de superação do sistema capitalista e, com isso, a possibilidade da emancipação humana (Corrêa; Hess, 2019, p. 11). Nas obras satíricas de Machado de Assis, como é o caso de *O alienista*, quando o autor reduz ao seu “tamanho real” (Corrêa; Hess, 2019, p. 1) indivíduos que, na superfície da dinâmica social, são lidos como pessoas valorosas e grandiosas, está colocada ali a necessidade de superação de uma lógica absurda que põe como detentores do poder pessoas que freiam o verdadeiro progresso humano, que deve ser um progresso efetivamente emancipatório.

A autêntica sátira, segundo Lukács, apresenta, em sua essência, o que o pensador chama de “conteúdo de classe” (Lukács, 2011, p. 179, grifos do autor), que pode ser compreendido na ideia de um “ódio sagrado” (Lukács, 2011, p. 182, grifos do autor) ou clarividente. Tal “ódio sagrado” seria um sentimento de indignação de uma classe que está atrelado a uma compreensão clara da dinâmica social concreta, em que se reconhece bem qual classe representa o verdadeiro progresso humano e qual representa a decadência, o conservadorismo, o freio em relação à exigida emancipação humana, além, é vidente, de reconhecer a necessidade da superação de uma ordem social que atravanca essa emancipação. É essa necessidade que está figurada em *O alienista*, mas que não aparece em *Civilização*, que, ao não enxergar a superação histórica como necessidade, promove uma reconciliação com o capitalismo burguês, ainda que, na superfície, seja um conto fortemente crítico aos rumos da civilização burguesa.

A partir desses apontamentos, retomamos, para concluir, a ideia de que “ironia” e “sátira”, apesar de serem termos que, muitas vezes, podem ser confundidos dadas as similaridades que eles apresentam (como o jogo de contrastes existente em ambas), são dois conceitos que precisam ser diferenciados. “Ironia” pode ser entendida como um recurso estético que, por si só, pode ou não carregar uma carga moral subjetiva, bem como pode ou não ser veículo para uma postura reconciliado-

ra. Por isso, mesmo que apresentem efeitos estéticos diferentes, os dois contos aqui analisados (*Civilização* e *O alienista*), podem se utilizar da ironia como recurso. Entretanto, no caso de *O alienista*, bem como nas produções verdadeiramente satíricas de Machado em geral, essa ironia parece estar a serviço do fazer satírico, o que não parece acontecer em *Civilização*, de Eça de Queirós.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado de. “O alienista”. In: ASSIS, Machado de. **Todos os contos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019, v. 1, pp. 329-374.
- BAPTISTA, Abel Barros. “O paradoxo do alienista”. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). **Machado de Assis: lido e relido**. São Paulo: Alameda; Campinas: Editora da Unicamp, 2016, pp. 541-556.
- BARBIERI, Ivo. “Sob o disfarce da ciência”. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). **Machado de Assis: lido e relido**. São Paulo: Alameda; Campinas: Editora da Unicamp, 2016, pp. 575-595.
- BOSI, Alfredo. “A máscara e a fenda”. In: BOSI, Alfredo. **Machado de Assis: o enigma do olhar**. 5ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2020, pp. 73-125.
- BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.
- CORRÊA, Ana Laura dos Reis. “A questão da sátira e a figuração do humanitismo em Memórias póstumas de Brás Cubas”. **Inter Litteras**, n. 1, pp. 67-83, dezembro, 2019. Disponível em: <<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/interlitteras/article/view/7134/6381>>. Acesso em: 1º de maio de 2021.
- CORRÊA, Ana Laura dos Reis; HESS, Elisabeth. “‘Não é esse o ofício dos deuses?’ A sátira e o tamanho real dos grandes homens do exílio em Marx e Machado de Assis”. **Signótica**, Goiânia, v. 31, abril, 2019. Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/sig/article/view/56735>>. Acesso em: 19 de out. de 2023.
- DUARTE, Lélia Parreira. “Arte & manhas da ironia e do humor”. In: DUARTE, Lélia Parreira. **Ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006, pp. 17-50.
- GOMES, Roberto. “O Alienista: loucura, poder e ciência”. **Tempo Social; Rev. Sociol.**, São Paulo, 5(1-2), pp. 145-160, 1993. Disponível em: <<http://www.periodicos.usp.br/ts/article/view/84953/87681>>. Acesso em: 17 de nov. de 2018.
- LUKÁCS, György. “Marx e o problema da decadência ideológica”. In: LUKÁCS, György. **Marxismo e teoria da literatura**. Seleção, apresentação e tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Expressão Popular, 2010, pp. 51-103.
- LUKÁCS, György. “A questão da sátira”. In: LUKÁCS, György. **Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967**. Organização, apresentação e tradução Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011, pp. 163-191.
- MARX, Karl. “Crítica da filosofia do direito de Hegel — Introdução”. In: _____. **Crítica da filosofia do direito de Hegel**, 1843. Tradução de Rubens Enderle e Leonardo de Deus. [supervisão e notas Marcelo Backes]. 2ª ed. revista. São Paulo: Boitempo, 2010.
- MUECKE, D. C. **Ironia e o irônico**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- QUEIRÓS, Eça de. “Civilização”. In: QUEIRÓS, Eça de. **Dez contos escolhidos de Eça de Queirós**. Organização de Mário Feijó. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017, pp. 220-255.
- QUEIRÓS, Eça de. “A decadência do riso”. In: QUEIRÓS, Eça de. **Notas Contemporâneas**. São Paulo: Iba Mendes Editor Digital, 2019, pp. 267-271. *E-book*. Disponível em: <<http://ibamendes.org/Notas%20Contemporaneas%20-%20Eca%20de%20Queiros%20-%20IBA%20MENDES.pdf>>. Acesso em: 11 de jan. de 2022.
- REIS, Carlos. **Eça de Queirós**. Lisboa: Edições 70, 2009.
- SILVA, Ludovico. **O estilo literário de Marx**. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

AO REVÊS DA HISTÓRIA EM DOM CASMURRO E ESAÚ E JACÓ: TRÊS PONTOS SOBRE MACHADO DE ASSIS

THE REVERSAL OF HISTORY IN DOM CASMURRO AND ESAÚ E JACÓ: THREE POINTS ABOUT MACHADO DE ASSIS

DOSSIÊ: O REALISMO E SUA ATUALIDADE

25 anos de Crítica Dialética na UnB



ORGANIZADORES:

Alexandre Pilati



Deane de Castro e Costa



Martín Ignacio Koval



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM

v. 34, n. 68, ago. 2025

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



10.26512/cerrados.v34i68.57727

FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 31/03/2025

Aceito em: 13/05/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Tiago Andrea Sottilli



UFRGS | tiagosottilli@gmail.com

Resumo / Abstract

Este texto compõe as *considerações finais* da tese de doutoramento defendida em dezembro de 2019. Como o texto procura sistematizar as discussões da tese, bem como esclarecer alguns pontos mais ou menos desenvolvidos durante o decorrer de seu conteúdo, optamos por deixá-lo como lá se apresenta, para manter tanto os pontos fortes quanto os pontos fracos da elaboração; pensamos que isso não deve dificultar a leitura, pois o texto pretende esclarecer não só ao leitor as ideias, mas também ao próprio autor que as havia discutido durante a tese. É importante adiantar aqui que essa tese buscou compor uma discussão um tanto híbrida, lendo Machado de Assis sob o ponto de vista da fortuna crítica consolidada, e, na medida do possível, inserindo Lukács na leitura, o que não é inovador, porém ainda algo pouco comum para a crítica machadiana, embora as teses lukacsianas tenham ganhado força nos últimos anos no que diz respeito à obra de Machado de Assis. O resultado foi salutar, por assim dizer. Dentre as muitas contribuições da banca de arguição, uma delas foi bastante emblemática: a certa altura, um dos arguidores perguntou: Durante sua tese foi Lukács que arguiu Machado ou o contrário? Tal pergunta ainda continua sem resposta, contudo, ela (a pergunta) ilumina o esforço da tese, já que põe em pé de igualdade o romancista e o crítico, e, como ambos são grandes, a questão corrobora a necessidade de ampliação desse tipo de estudo.

Palavras-chave: literatura brasileira, Lukács, Machado de Assis.

This short text is the final considerations of the doctoral thesis defended in December 2019. Since the text seeks to systematize the discussions of the thesis, as well as clarify some points that were more or less developed during the course of its content, we chose to leave it as it is, in order to maintain both the strong and weak points of the elaboration; we believe that this should not make it difficult to read, since the text aims to clarify not only the ideas to the reader, but also to the author himself who had discussed them during the thesis. It is important to mention here that this thesis sought to compose a somewhat hybrid discussion, reading Machado de Assis from the point of view of the consolidated critical fortune, and, as far as possible, including Lukács in the reading, which is not innovative, but still something unusual for Machado's criticism, although Lukács's theses have gained strength in recent years with regard to Machado de Assis's work. The result was salutary, so to speak. Among the many contributions made by the panel of examiners, one was quite emblematic: at one point, one of the examiners asked: During his thesis, was it Lukács who questioned Machado or vice versa? This question still remains unanswered, but it sheds light on the effort of the thesis, since it places the novelist and the critic on an equal footing, and, since both are great, the question corroborates the need to expand this type of study.

Keywords: Brazilian literature, Lukács, Machado de Assis.

Realizamos, neste artigo, três discussões fundamentais a partir dos dois romances de Machado de Assis, *Dom Casmurro* (1899) e *Esaú e Jacó* (1904). Uma delas a respeito das questões *público e privado*, momento em que, embora nossa argumentação tenha caminhado para dizer que *Dom Casmurro* se refere ao ambiente privado, da *parentela*, e *Esaú e Jacó* ao ambiente público, procuramos demonstrar como, em cada uma delas, as duas dimensões se entrecruzam, formando um *par* conflitivo que diz respeito à formação do Estado e da cultura brasileira, e, por essa razão coexiste em ambos os romances, embora haja predominância do *privado* em *Dom Casmurro* e do *público* em *Esaú e Jacó*. Por isso nossa intenção nunca foi discutir somente um ou outro, e sim a relação que há entre os dois romances.

Nesse sentido, poderíamos entender que o ambiente privado diz respeito ao meio doméstico, com forte viés estamental e patriarcal, mediado por um sentido acentuado de *posse*, que no final das contas significa o grau econômico dessa formação. Por outro lado, como ambiente público, não nos resta outra opção senão classificá-lo segundo a formação do Estado brasileiro da forma que conhecemos hoje, ou pelo menos com fortes semelhanças. Isso, então, equivale a dizer que, de alguma forma, discutimos o ambiente familiar (presente nas duas obras) e o ambiente político, que aparece com mais força em *Esaú e Jacó*.

Identificamos em *Esaú e Jacó* forte tendência à dubiedade, que diz respeito ao seu entrelaçamento com a história nacional. Sérgio Buarque de Holanda identifica essa tendência como uma *frouxidão da estrutura social*, e acrescenta que

Os elementos anárquicos sempre frutificaram aqui facilmente, com a cumplicidade ou a indolência displicente das instituições e costumes. As iniciativas, mesmo quando se quiseram construtivas, foram continuamente no sentido de separar os homens, não de os unir. Os decretos dos governos nasceram em primeiro lugar da necessidade de se conterem e de se refrearem as paixões particulares momentâneas, só raras vezes da pretensão de se associarem permanentemente as forças ativas. (Holanda, 2014, p. 38).

Esses *elementos anárquicos* são razoavelmente comuns em *Esaú e Jacó*; embora, analisando a obra no detalhe, se nota que há uma trama muito bem calculada e amarrada, mas que não vem do tecido social da época, e sim da disposição do autor em dar lucidez a essa *frouxidão*, por assim dizer. O conselheiro Aires, pelo contrário, participa, em algum grau, da anarquia que lhe é útil algumas vezes e em outras lhe é estranha. Isso se deve ao fato público, predominante na obra, que, em certa medida, a transição da hegemonia privada à emergência da organização pública explica. O que não equivale a dizer que a organização privada da vida tenha desaparecido em meados dos anos 80 do século XIX; ao contrário, se renovou e se fundiu a elementos de ordem pública.

Por essa razão, é possível averiguar certa “falta de coesão em nossa vida social” (Holanda, 2014) causada por essa reconfiguração do modo de conceber a organização da vida social em nosso meio. Apreciando as obras, *Dom Casmurro* e *Esaú e Jacó*, é possível pensar que os “mundos” que elas formalizam aparecem de maneira muito distinta; essa diferença está de forma muito evidente na opção narrativa, mas não só; está, também, no modo como os personagens se movimentam no interior desses mundos. Ou seja, cada obra aparece no imaginário de maneira muito diversa, em que *Dom Casmurro* forma um todo mais coeso do que *Esaú e Jacó*. John Gledson identificou uma disposição bastante peculiar em *Esaú e Jacó*, a de que há a impressão ao final da leitura de que nada aconteceu. Nossa interpretação, para isso, foi pensar que essa tendência advém do *baralhamento* entre público e privado, em que a tranquilidade do privado está muito bem marcada em *Dom Casmurro*, em seus personagens e no narrador; ao contrário, em *Esaú e Jacó*, isso é algo estranho, trata-se de questões com que os personagens e o narrador aprendem a lidar no decorrer do enredo. Lembremos o diálogo entre Batista e D. Cláudia, em que ela o convence de que sempre fora um *liberalão*, sendo ele membro da ordem conservadora. Nesse diálogo há questões de ordem política, razões econômicas, mas, sobretudo, há o *baralhamento* entre público e privado, que Cláudia possivelmente entendera Batista não.

Angela Alonso demonstra, em certa medida, como a virada dos anos 1870 para 1880 alterou de forma significativa o modo político, econômico e, especialmente, o modo social da vida brasileira, o que foi causado, sobretudo, pela incompatibilidade entre escravidão e monarquia.

De um lado, vias de ação política inéditas se abriram: a alteração de padrão da imprensa e a reforma do sistema de ensino ampliaram canais de expressão política para grupos sem acesso a partidos. Configurou-se assim uma espécie de microespaço público paralelo à vida parlamentar. De outro, a nova estrutura de oportunidades políticas forneceu um novo espectro de *temas* para a agenda pública. (Alonso, 2002, p. 95. Grifo da autora).

Esaú e Jacó está permeado de temas e assuntos da história; temas que vão da trivialidade, como no caso do *gatuno*, exposto no capítulo XXXIX, a situações como o do Encilhamento, exposto no capítulo LXXIII, “Um Eldorado”. Sem mencionar um dos mais importantes e enigmáticos: o caso da consulta à Cabocla do Castelo, que mistura misticismo e luta de classes, tratados por Roberto Schwarz em *Dança de parâmetros*. Encontramos, então, na história algumas explicações para o senso de vazio contido no romance. Alonso ainda acrescenta sobre a década de 1880:

Ao justificar os princípios da ordem social “natural”, a elite imperial acabou por descortinar dilemas e suscetibilidades mais viscerais: as dificuldades do sistema político em lidar com a mudança de padrão da sociedade, a indissolubilidade do vínculo entre a escravidão e monarquia. Esta clarificação transformou os fundamentos tacitamente aceitos da ordem sociopolítica imperial em temas de debate público nos anos 1880, transpassando o círculo parlamentar. (Alonso, 2002, p. 95).

Na perspectiva de *Esaú e Jacó*, este pequeno trecho se encaixa como uma boa régua de medida, pois salienta o fato de a década de 1880 (período fundamental do romance) ter descortinado inúmeros temas antes possivelmente circunscritos a âmbitos muito restritos. Isso não significa que os temas políticos se tornaram a ordem do dia entre todos; a própria narrativa dá conta de desfazer essa ideia, uma vez que há uma onisciência relativa em questão, ou seja, uma negociação dúbia que inclui o conselheiro Aires. Contudo, o debate público das questões históricas é inegável. Machado de Assis conseguiu trazer para a cena romanesca não só personagens muito significativos, do ponto de vista simbólico, mas, sobretudo, um pulsar da história impressionante. Não à toa, o romance inicia com a discussão sobre o *Ventre Livre*, o que de alguma forma atravessa todo o romance. A ideia de *coisas futuras* diz respeito a essa questão e como ela deve ser abordada; na sequência, o maio de 1888 é tratado de forma dúbia, sob a tutela do pensamento de Pedro e Paulo, exposto pelo narrador no capítulo XXXVII, “Desacordo no acordo”, em que Pedro o denomina como “um ato de justiça”, e Paulo, “o início da revolução”. Embora eles concordem com a Abolição, a conotação política dada é diferente, e o que realmente importa é a exposição desse pensamento controverso em tempos de instabilidade social.

Por outro lado, *Dom Casmurro*, com enredo mais fechado e circunscrito a um narrador maledicente, possui, na sua dimensão pública, algo de muito perverso. De um modo geral, a história armada, que busca justificar as razões do perecimento de Capitu, detém um poder privado narrativo, que só é possível pelo ambiente doméstico, para ser apreciado publicamente. Dizendo de outra forma, há questões da ordem privada que usufruem, como, por exemplo, um adultério e todas suas variantes, de certo “conforto” para serem discutidas e pensadas; ao passarem para a dimensão pública, elas são remodeladas. Assim, há duas vias de entendimento, de consequências. Essas vias estão razoavelmente fechadas em *Dom Casmurro*, já que só possuímos a versão do narrador, que é, supostamente, o traído, ou o prejudicado pelo adultério.

Em *Esaú e Jacó*, essas vias estão mais expostas. Dessa forma há uma ruptura e também uma continuidade. A continuidade diz respeito ao fato de as questões privadas não desaparecerem, ao contrário, estão por toda a parte no romance. A ruptura diz respeito ao modo de lidar com essas questões. Por isso a cena inicial é exemplar. A consulta com a Cabocla põe a descoberto certa ordem que até então era intocada, já que membros da elite, de certo extrato patriarcal, consultam alguém que detém certo poder que advém, sobretudo, de aspirações públicas, do conhecimento da vida pública e de suas conexões. Pensando de maneira muito ampla, equivale a dizer que não é mais possível, desde o ambiente privado, saber se os meninos serão grandes ou não. É preciso romper a parede e ir ao encontro de outras opiniões; é o que acontece na cena do morro do castelo.

A nossa discussão sobre história teve como premissa não só alguns fatos cronológicos que foram importantes na medida em que serviram como pontos de referência, mas, sobretudo, tentamos ver que tecido histórico está montado nos dois romances. Assim foi possível demarcar certo contexto, que vai da década de 1850 ao início dos anos 1890. Ao demarcar esse contexto nos deparamos com a problemática exposta em *Esau e Jacó*, que diz respeito a uma saturação de referências históricas; referências ligadas a figuras reais, ou frases ditas por estas, e, conseqüentemente, a datas desse período. Novamente, em *Dom Casmurro*, essa constante não é encontrada; dificuldade, basicamente imposta, a nosso ver, pela opção narrativa e da matéria narrada.

Dessa maneira, o pressuposto geral que nos orientou foi o de que, mesmo do ponto de vista anacrônico, de quem vê a história agora, a história e a matéria narrada nos romances não são fatos consumados, ou seja, não estão dados. Esse pressuposto geral exigiu que lêssemos as obras de maneira a ver o que elas estavam dizendo e, não necessariamente, o que elas queriam dizer. Tentamos demonstrar isso na discussão sobre *símbolo* e *alegoria*, que, afinal, traduz mais claramente a diferença de cada perspectiva; tentamos expor esse pressuposto na discussão sobre tipicidade, em que os *tipos* ali sugeridos não são apreciáveis como média e sim como tendências históricas; balizamos, assim, também, nossa parca discussão sobre privado e público, assumindo que há predominância do privado em *Dom Casmurro* e do público em *Esau e Jacó*, mas, tentando demonstrar que ambos estão, como não poderia deixar de ser, presentes nas duas obras, formando assim uma espécie de confusão constante no modo de ser da história brasileira. Portanto, pensamos, desde o começo, que a realidade não é algo dado, pacífico e estático, e sim um conjunto dinâmico de relações entre personagens vívidos, em sua grande maioria. Entendendo, todavia, que as duas obras em questão não são meros reflexos da história brasileira, são antes a história *in nuce* e em movimento. Por isso, podemos dizer que tomamos, em boa medida, a ideia lukacsiana de história: “uma intrincada trama de interações” (Lukács, 2010 p. 62).

Foi por essa razão que pudemos sugerir certa tendência a uma *decadência ideológica* de nossa história, bem como da elite nacional, embora não tenhamos usado esse termo em nenhum momento, e tampouco ele cai de paraquedas em nossa argumentação nessas páginas derradeiras, já que esteve, desde sempre, em nosso horizonte, como pressuposto. Por isso, o que se vê, em termos históricos, nos dois romances analisados é uma disposição da formação brasileira arraigada em termos conservadores. Isso não é, senão, a disposição do narrador em *Dom Casmurro*, como também o é em *Esau e Jacó*. É obviamente que essa também é uma discussão lukacsiana.^[1] Lukács argumenta no sentido de que há “uma fuga para a pseudo-história ideologicamente ajustada, superficialmente concebida, subjetivística e misticamente distorcida, constitui a tendência geral da decadência ideológica” (Lukács, 2010, p. 102). Tal perspectiva se ajusta sobremaneira à interpretação de *Dom Casmurro* e *Esau e Jacó*, mas não em um sentido de negação à matéria narrada, e sim no sentido de afirmação. Não se trata de um julgamento da veracidade ou verossimilhança das obras, e sim das tendências que estas dão a ver.

Desse modo, é importante ressaltar que Machado de Assis, ao escrever *Dom Casmurro* e *Esau e Jacó*, antecipa de maneira clara a constituição do modo de ser e agir do sujeito burguês nacional. Essa constatação é razoavelmente consensual na obra machadiana. O que cabe sublinhar é o modo como esse sujeito se constitui, ou melhor, o modo como seu pensamento se estrutura: de um lado a figura de José Dias, apegado ao modo de ser patriarcal; do outro o conselheiro Aires, tendo essa mesma origem, mas um tanto desapegado dela, a não ser em momentos em que essa perspectiva lhe é útil. Mas uma ressalva precisa ser feita: não pertencem, necessariamente, os dois personagens à elite, contudo, eles encontram nela sua melhor expressão; o zênite de sua depuração. As conseqüências disso para a história são desastrosas, já que, de um lado, tem-se um agregado cúmplice das malícias do narrador e, do outro, um defensor das aparências, de uma vida vazia e perversamente real. É possível lembrar que o conselheiro encaminha Flora para a morte, já que desfere nela um golpe catalisador de seu fim: lembremo-nos de sua aprovação ao aceite de Batista para presidir uma província, o que tira Flora do jogo e a deixa doente.

Nesse sentido, há, nos dois romances, exemplarmente figurados, a constituição de um pensamento sobre democracia que revela contradições, já que, diferentemente de outras expressões burguesas noutras nações, a brasileira não nasce sob a luta contra seu principal oponente, o proletariado; ao contrário, floresce livre dos desígnios da luta entre classes, o que demonstra um sentido de formação problemático. Dessa forma, ao pensar essa perspectiva, tendo em vista as lutas de 1848 na

França, Lukács diz que “a dubiedade e a covardia da democracia burguesa na defesa dos grandes interesses históricos do povo são ocasionadas de fato pela traição cometida contra o povo” (Lukács, 2010, p. 108). Não há, pelo menos de forma evidente, nos romances essa luta. Por isso não há lastro na constituição da nossa democracia, o que se mantém como marca indelével de nossa formação. O que está muito bem anunciado, especialmente em *Esau e Jacó*. O caso mais exemplar dessa problemática pode ser visto no “Caso do burro”, momento em que o Conselheiro analisa, a distância, uma cena inusitada de uma carroça interrompendo a rua e o dono batendo no burro que puxa a carroça, que está empacado. A figuração desse antagonismo de classe, que deveria ser a tônica da formação, nas obras aparece de forma lateralizada, a dar a ver o absurdo da constituição de uma democracia sem representação. O caso de Batista, sendo um conservador e um “liberalão” ao mesmo tempo, os gêmeos juntos na câmara, como deputados, são tendências de uma formação nacional que despreza a categoria povo, como não poderia deixar de ser. Ao expor essa situação, Machado de Assis antecipa a fratura, e a farsa, da constituição da cultura política brasileira.

Neste ponto é possível elencar a terceira discussão feita neste trabalho, a questão da *tipicidade*. Essa categoria funcionou razoavelmente bem para a leitura machadiana, especialmente os dois romances em questão. Contudo, a direção seguida na argumentação causa algum estranhamento na medida em que vê em José Dias um personagem capaz de evidenciar tendências históricas. John Gledson (1986) já evidenciará essa disposição em José Dias, assim como Roberto Schwarz (1997), em tê-lo não só como um simples agregado, como quer o narrador, mas um personagem capaz de representar com vivacidade a sociedade como um todo. No entanto, pouco casual e, em certo sentido, pouco óbvio, foi compará-lo ao conselheiro Aires. Sua comparação, certa ou não, foi possível por duas razões. A primeira diz respeito à discussão “público/privado”, a segunda pela leitura lukacsiana, em que, nessa temática, o *tipo* é sempre intermediário e evidencia certa tendência histórica.

Por essa razão, a leitura de Machado de Assis sob a “lupa” lukacsiana se mostra profícua, não no sentido de enquadramento de Machado em certo arcabouço conceitual, mas no sentido de que, para Lukács, a literatura e a obra de arte de um modo geral “representam momentos decisivos da ‘evolução’ histórica, que são as tragédias e as comédias, e elas são fatos da vida, não são inventadas pelo escritor” (Lukács, 2010 p. 13). Por isso, sob essa perspectiva, a romanesca machadiana não se enquadra numa seleta de conceitos e categorias; embora possa acontecer isso, o mais importante é a assimilação da ideia geral de que tais *momentos decisivos* foram interpelados por Machado e não criados por ele, sendo estes fatos de nossa história, figurados pela criação literária.

Ainda mais, nessa perspectiva, outra ideia geral que faz Lukács, como crítico, e Machado de Assis, como escritor, estarem muito próximos e bastante alinhados é o realismo. Essa ideia é o horizonte lukacsiano, o ponto máximo de sua perseguição teórica. Para Machado de Assis, essa também parece ser a preocupação maior. Para Lukács, o realismo também quer dizer “a união real e representada do individual como típico, a elaboração concreta do ‘como’ da ação, do pensamento e do sentimento de cada personagem” (Lukács, 1930, p. 93). Isso parece muito adequado ao pensamento machadiano, especialmente aos dois romances estudados. O que vemos, lendo Machado de Assis, é uma gama quase infinita de personagens, suas vicissitudes, suas incongruências, suas idiossincrasias, tentando adaptarem-se num terreno igualmente em formação, em elaboração e, por sua vez, tentando imprimir neste suas características. Por isso, nossa linha de argumentação na questão da *tipicidade* seguiu essa direção: ao ver não essas características nos personagens das obras, o que nos pareceu mais razoável foram os personagens Dias e Aires. Nessa mesma discussão, Lukács lembra Engels, que diz, ao analisar Lassalle: “a meu ver, entretanto, uma pessoa não se caracteriza apenas pelo que faz, mas também por *como* faz” (Lukács, 1930, p. 93). Isso nos faz lembrar, inevitavelmente, das ações de nossos dois personagens em questão.

A essa altura, vale rememorar o que pensa o Machado de Assis crítico. Ao ler *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós, ele diz:

O lenço de Desdêmona tem larga parte na sua morte; mas a alma ciosa e ardente de Otelo, a perfídia de Iago e a inocência de Desdêmona, eis os elementos principais da ação. O drama existe, porque está nos caracteres, nas paixões, na situação moral dos personagens: o acessório não domina o absoluto; é como a rima de Boileau: *ela só tem que obedecer...* Ora, a substituição do principal pelo

acessório, a ação transplantada dos caracteres e dos sentimentos para o incidente, para o fortuito, eis o que me pareceu incongruente e contrário às leis da arte. (Assis, 1994, p. 215. Grifo do autor).

Os pormenores da avaliação machadiana ao romance de Eça não são nossa matéria. Nosso interesse é sacar a ideia sobre literatura que Machado de Assis possui, o que está em acordo com o pensamento lukacsiano. Não é absurdo, nem demasiado, salientar que um dos principais textos de Lukács da década de 1930, *Narrar ou descrever*, pode ser entendido por essa chave de leitura machadiana. Diz Lukács nesse ensaio que “o drama é ação” referindo-se justamente ao problema entre narrar e descrever. Acrescenta ainda que “o que é significativo em um homem não é aquilo que ele faz num momento de crise aguda e apaixonada, mas seus hábitos cotidianos, os quais não denotam somente uma crise, mas um estado” (Lukács, 2010, p. 164). Dessa forma, é possível também ver com certa clareza as movimentações, os enlaces e as tramas nos dois romances analisados. Machado de Assis, nesses romances, não mostra somente os desfechos, aliás, em *Esaú e Jacó* isso quase não é importante, evidenciando como agem os personagens ante dilemas reais. Por essa via é perfeitamente compreensível a comparação entre José Dias e Aires. Eles são personagens cujas ações alteram sempre os desfechos a que estão submetidos. Poderíamos acrescentar à leitura de Dias e Aires o fato de eles não “denotarem somente uma crise, mas um estado”, ou seja, uma tendência, questão que perseguimos com força.

Assim, de modo muito amplo, o que está na pauta é a questão do realismo. Desse modo, Lukács pensa que:

O realismo de fato grandioso, que obtém sua energia do conhecimento profundo das transformações histórico-universais da sociedade, só pode acontecer quando realmente abrange todas as camadas sociais, quando rompe com a concepção ‘oficial’ de história e sociedade, e capta em sua representação viva estratos e correntes sociais que realizam a transformação efetiva da sociedade, a real criação de novos tipos humanos. (Lukács, 2010, p. 94).

Aqui reside uma boa interpretação, como chave, de *Dom Casmurro* e *Esaú e Jacó*, que na sua grandeza expõe fragilidades e antagonismos de nossa história de tal maneira que não é possível negar que haja certa luta de classes (como fica claro nos romances), mas que essa luta não acontece abertamente, não esteve na ordem do dia nos enredos. Por isso, talvez seja essa a grande *tendência* da *tipicidade* do conselheiro Aires e José Dias: dar a ver um ponto de vista de classe que escamoteia o antagonismo existente entre as classes sociais.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. Estabelecimento de texto de Manoel M. Santiago-Almeida; introdução Luís Augusto Fischer. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2016.

ASSIS, Machado de. **Esaú e Jacó**. Introdução e notas Hélio Guimarães. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2012.

ASSIS, Machado de. **Obra completa de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. III.

ALONSO, Angela. **Ideias em movimento**: a geração de 1870 na crise do Brasil Império. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. 27. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

LUKÁCS, György. **Marx e Engels como historiadores da literatura**. Tradução Nélcio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2016.

LUKÁCS, György. **O romance histórico**. São Paulo: Boitempo, 2011.

LUKÁCS, György. **Marxismo e teoria da literatura**. 2ª ed. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2010.

GLEDSON, John. **Machado de Assis: ficção e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra; 1986.

GLEDSON, John. **Machado de Assis - impostura e realismo: uma interpretação de Dom Casmurro**. Tradução Fernando Py – São Paulo: Companhia das Letras; 1991.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. São Paulo: Duas Cidades; Ed 34; 2000.

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

SCHWARZ, Roberto. **Dois meninas**. São Paulo: Companhia das Letras; 1997.

BRÁS CUBAS E A TRADIÇÃO DOS NARRADORES SENHORIAIS

BRÁS CUBAS AND THE TRADITION OF SEIGNORIAL NARRATORS

DOSSIÊ: O REALISMO E SUA ATUALIDADE

25 anos de Crítica Dialética na UnB



ORGANIZADORES:

Alexandre Pilati



Deane de Castro e Costa



Martín Ignacio Koval



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM

v. 34, n. 68, ago. 2025

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



10.26512/cerrados.v34i68.57829

FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 07/04/2025

Aceito em: 08/05/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Murilo da Silva Coelho  

UFPR | murilocoelho999@gmail.com

Resumo / Abstract

De acordo com uma teoria dialética que associa a literatura com a sociedade, a hipótese deste artigo sugere a existência de uma tradição de narradores senhoriais no romance brasileiro. Tendo como principal característica a presença de um narrador-personagem que pertence a uma classe senhorial posta em situações ficcionais, esta tradição inicia com Brás Cubas e segue com Bento Santiago, João Miramar, Serafim Ponte Grande, Carlos de Melo, Paulo Honório e Riobaldo. Em todos os casos, há uma contradição a ser decifrada entre o foco narrativo e o plano compositivo de cada romance, sendo que o foco ocupa um primeiro plano parcial e a composição um segundo plano imparcial. O leitor é então envolvido em uma experiência estética realista e dialética na feita em que as versões parciais são superadas em prol de uma percepção contraditória da realidade. Seguindo a trajetória histórica e geográfica dos membros da tradição, vai ser possível desenvolver uma comparação de alguns autores relevantes para a literatura brasileira: Machado de Assis, Oswald de Andrade, José Lins do Rego, Graciliano Ramos e João Guimarães Rosa.

Palavras-chave: situação ficcional, narrador-personagem, classe senhorial, tradição, romance brasileiro.

According to a dialectical theory that associates literature with society, the hypothesis of this article suggests the existence of a tradition of seignorial narrators in Brazilian novels. With the main characteristic being the presence of a narrator character who belongs to a seignorial class placed in fictional situations, this tradition begins with Brás Cubas and continues with Bento Santiago, João Miramar, Serafim Ponte Grande, Carlos de Melo, Paulo Honório and Riobaldo. In all cases, there is a contradiction to be deciphered between the narrative focus and the compositional plan of each novel, with the narrative focus occupying a partial foreground and the composition an impartial background. The reader is then involved in a realistic and dialectical aesthetic experience in which the partial versions are overcome in favor of a contradictory perception of reality. Following the historical and geographical trajectory of the members of the tradition, it will be possible to develop a comparison of some relevant authors for Brazilian literature: Machado de Assis, Oswald de Andrade, José Lins do Rego, Graciliano Ramos and João Guimarães Rosa.

Keywords: fictional situation; narrator character; seignorial class; tradition; Brazilian novel.

INTRODUÇÃO

Publicado em 1881, o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, é considerado um dos momentos de virada na carreira do seu renomado autor. Augusto Meyer (2008, p. 15-21), por exemplo, resalta entre as suas qualidades literárias a mistura de ironia e melancolia, o que tornaria a narrativa dúbia, na medida em que transita entre o sorriso sagaz e uma tristeza profunda. Já Astrojildo Pereira (2022, p. 31-58) destaca a sua crítica social, que é ampla e totalizante, demonstrando como esse livro conseguiu abordar uma pluralidade de questões históricas em chave crítica. Lúcia Miguel Pereira (2019, p. 189), por sua vez, destrinça os acontecimentos biográficos que teriam, segundo a autora, viabilizado o despertar de Machado no período em que escreveu o livro, por volta dos 40 anos de idade, após ter perdido — segundo as palavras do próprio autor — todas as ilusões a respeito da humanidade.

Em seu livro de história da literatura, Antonio Candido (2017a, p. 25-39) desenvolve uma tese que lhe permite avaliar a literatura nacional através de uma dialética de tendências particulares e universais, explicando a partir dela a inclinação que a literatura brasileira teria para focar em assuntos locais — que dão destaque para a *cor local* — ou se deixar levar pelas influências estrangeiras, ambicionando expressões de caráter universal. Segundo o autor, Machado de Assis foi o responsável pela *síntese* dessas duas tendências através da sua obra de maturidade, na qual o assunto local ou particular teria sido tratado com tal apuro artístico a ponto de se tornar universal, sendo então Machado o responsável por erguer a literatura brasileira ao mesmo patamar das maiores criações literárias do mundo, o que conduziu Candido (2017a, p. 529) a designá-lo como um escritor *supranacional*.

Os argumentos críticos que destacam as qualidades disruptivas da obra madura de Machado e que ajudam os seus leitores a decifrar a sua excepcionalidade literária, sócio-histórica, política, filosófica, psicológica etc. são volumosos e variados, como comprova o balanço da sua recepção feito por Ubiratan Machado (2005). No entanto, os que se propõem a identificar e destacar a influência posterior de seu modo peculiar de criar *situações ficcionais* problemáticas, realizadas com esmero formal e implicância social, não andam no mesmo passo. A hipótese deste artigo visa identificar e destacar justamente isto: a influência — direta ou indireta — de *Memórias póstumas de Brás Cubas* em alguns autores e obras da literatura brasileira, procurando evidenciar a sua continuidade, o seu espraiar durante os anos através de outros romances que teriam absorvido algumas das suas melhores soluções formais, a ponto de constituírem, quando vistos em conjunto, uma *tradição* no romance brasileiro.

Para tanto, propõe-se um recorte cujo objetivo é dar visibilidade a algumas das características que foram fundamentais para a qualidade do romance em pauta e que serão reutilizadas, com *variações formais*, pelos demais. No caso, as características são três e estão entrelaçadas, pois ocorrem ao mesmo tempo e de maneira solidária nos títulos que constituem a tradição, especialmente em cenas socialmente contraditórias que adquirem maior relevância dentro de uma crítica *dialética*, isto é, dentro de uma crítica que frisa a relação dialética entre a literatura e a sociedade operada através de sínteses formais, como teorizado por Roberto Schwarz (1987, p. 131-133) a propósito de Antonio Candido.

A primeira característica a ser destacada é de caráter composicional, isto é, de caráter imane ou literário: a presença de um *narrador-personagem* como protagonista, estando este a escrever ou contar uma narrativa pretérita, em perspectiva pessoal e mnemônica, através de um foco narrativo parcial vazado em escrita moderna e universal. A segunda é uma característica social: o pertencimento desse protagonista a uma *classe senhorial* com raízes coloniais, rurais e patriarcais, representando essa classe, através do enredo romanescos, a presença estrutural de uma realidade arcaica e local. A terceira característica versa sobre o uso sistemático de uma forma literária: as *situações ficcionais*, um procedimento estético que cria cenas com dois planos, um ocupado pelo foco narrativo e outro pelo enredo, alocando o leitor frente a uma *encruzilhada exegética* que é formal e socialmente implicante, e condicionando-o a assumir uma escolha entre os dois planos, seja essa escolha voluntária e consciente ou involuntária e inconsciente, especialmente quando frente a situações que problematizam, através de efeitos realistas e dialéticos, a organização social abordada pelos romances.

Dito isso, a hipótese é de que existe na literatura brasileira a *tradição dos narradores senhoriais*, isto é, uma pequena mas significativa série de romances que compartilham entre si as três características descritas acima, formando assim um contínuo coeso mediado por uma particularidade sócio-histórica — os rumos dessa classe senhorial no tempo e no espaço — que lhe serve como um referencial externo a adquirir uma representação literária interna. Ou seja, esses romances acompa-

nam e refletem alguns momentos de uma elite nacional que é *real* e que vai ser representada em um âmbito *ficcional*. Essa tradição não precisa ser voluntária ou consciente, no sentido de ter sido formada intencionalmente pelos seus respectivos autores, mas sim ser formalmente coerente no uso reincidente das características citadas e no agrupamento delas em torno da representação do referencial aludido. Por fim, essa tradição tem como origem o *Memórias póstumas de Brás Cubas*, aqui entendido como um romance cujas qualidades estético-literárias mais vitais repousam, justamente, na presença de um narrador-personagem pertencente a uma classe senhorial posta em *situações ficcionais* que engendram efeitos estéticos realistas e dialéticos, como será explicado mais à frente.

Portanto, através da análise de como se dá a interação dessas três características, será possível identificar e alinhar, em um mesmo grupo, estes sete protagonistas: Brás Cubas, Bento Santiago, João Miramar, Serafim Ponte Grande, Carlos de Melo, Paulo Honório e Riobaldo. Primeiramente, todos eles encontram-se presentes em romances com traços mnemônicos e narrados em primeira pessoa por um *narrador-personagem* que é, em essência, parcial no seu relato. Segundo, eles pertencem, na integridade ou em parte significativa de suas respectivas vidas fictícias, a uma *classe senhorial*, isto é, uma classe social de proprietários com raízes rurais e patriarcais que remontam ao período colonial, convertendo-se, assim, em protagonistas aptos a serem interpretados como figuras ficcionais de uma situação social com interesse e irradiação histórica de longa duração, ou seja, aptos a serem interpretados como representações ou, como diria Jameson (2019, p. 159-186), alegorias romanescas de uma realidade nacional. Terceiro, esses *narradores senhoriais* encontram-se, ao menos em um primeiro e *ostensivo plano*, expresso através do foco narrativo, como que acima de qualquer suspeita, afinal são homens com uma aura senhorial que lhes permite serem vistos como distintos, pois são fazendeiros ou proprietários de terras e imóveis; na maioria dos casos, eles são herdeiros de bens e cabedais que os alçam acima da maior parte da sociedade brasileira, o que lhes atribui privilégios econômicos acompanhados por uma ampla mobilidade espacial e social; no entanto, em um segundo e *compositivo plano*, expresso através do enredo, esses personagens encontram-se implicados com uma lógica social segregadora e senhorial que, segundo Maria Isaura Pereira de Queiroz (1976, p. 15-19), pode ser encarada como um *longo* mandonismo, o qual deixou marcas de desigualdade profundas e estruturais na sociedade brasileira, marcas essas configuradas em consonância ou correspondência com os respectivos tempos históricos e espaços geográficos de cada romance da tradição aventada.

O NARRADOR-PERSONAGEM

Luís Augusto Fischer (2021, p. 250-262) desenvolve um argumento relevante a respeito do uso do narrador — enquanto uma instância literária que é histórica, epistemológica e geograficamente formada — em romances do século XIX. Após comparar as diferenças entre o narrador em terceira pessoa de Honoré de Balzac — que é titânico, maduro, sábio e confiável — e o diluído ou furtivo, mas sempre à espreita, de Gustave Flaubert, Fischer (2021, p. 253) diz que, “ao *mesmíssimo tempo* em que Flaubert conquistava, ou consolidava metodicamente, a sutileza mediadora do indireto livre, no Novo Mundo o romance [...] ancorou sua perspectiva de narração na primeira pessoa”. É importante frisar que Fischer não considera o narrador como uma função literária meramente convencional, mas antes como o fruto de uma conjuntura histórica e social que contribui para a configuração dos seus contornos e funções; ou seja, por detrás do narrador presente nos romances, existe um contexto *real e externo* que é o correspondente do seu papel *ficcional e interno*. Portanto, partindo desse princípio teórico, haveria diferença entre o narrador francês e o brasileiro, uma vez que cada um deles estaria, em alguma medida, conectado com o seu respectivo contexto sócio-histórico.

Tais considerações conduzem Fischer a comparar o narrador de Flaubert com o narrador em primeira pessoa de Machado de Assis, concluindo que o primeiro é fruto de um contexto sócio-histórico no qual as ciências e a opinião pública (alimentadas pela imprensa) se encontram presentes e atuantes, configurando assim um narrador que lhe é correspondente, pois tem uma presença aparentemente diluída e impessoal, favorecendo um efeito de maior objetividade e imparcialidade nas cenas. Já o segundo é antes fruto de uma sociedade na qual as ciências e a opinião pública (reservadas a uma pequena elite intelectual) encontram-se praticamente ausentes, estando a credibilidade discursiva assentada na própria *pessoa* dos indivíduos, naturalmente mais afeita à parcialidade. Fischer diz que, em lugar de um narrador em terceira pessoa ou mesmo desse narrador oculto

sob o uso do indireto livre, ambos presentes em Paris, onde haveria forte consenso na opinião pública, no Brasil “se tratava de uma voz individual, que se expunha sozinha, tendo em vista a ausência de opinião pública, e sozinha afiançava a história que conta” (Fischer, 2021, p. 253-254).

Sendo assim, é possível afirmar que o narrador impessoal e imparcial de Flaubert é um correspondente ficcional do seu respectivo contexto real, assim como o narrador pessoal e parcial de Machado de Assis é um correspondente do seu próprio contexto social externo, no caso, um contexto tipicamente brasileiro: patriarcal e paternal. Ao lado disso, Fischer destaca a forte presença do discurso mnemônico no romance brasileiro, ressaltando que a maioria dos grandes romances escritos no Brasil fazem uso desse recurso, pois “a forma da memória foi a forma encontrada pelos grandes narradores brasileiros para contar o que era preciso contar, para interpretar o passado, pessoal em primeiro lugar, mas também coletivo. Essa superpresença, me parecia e ainda me parece, tem algo de singular, no conjunto das literaturas nacionais e/ou de línguas modernas” (Fischer, 2021, p. 259). Tendo tais argumentos em vista, Fischer (2021, p. 259) lembra Ian Watt quando este diz que o romance inglês simula a realidade ao adotar procedimentos que replicam, em certa medida, as ações que se passam em frente ao júri de um tribunal, enquanto que no caso brasileiro:

pode-se dizer que a narrativa em primeira pessoa é como a fala direta de alguém, vítima ou criminoso, terceiro interessado ou testemunha do crime, portanto, carregando a força e a limitação da fala pessoal, que é quente, mas é parcial; já a narrativa em terceira pessoa seria como que a visão do juiz, imparcial e superior ao conflito, interessado principalmente na elucidação do caso (Fischer, 2021, p. 259).

O autor conclui então que essa *superpresença* — quente, mas pessoal e parcial — de uma narrativa mnemônica e em primeira pessoa é uma constante no Brasil, diferentemente do caso europeu, em que se dava o uso dominante, ao menos durante o século XIX, da terceira pessoa. Com isso, Fischer arremata dizendo que a imparcialidade das instituições era crível na Europa, mas não no Brasil, onde o crível era a personalidade de alguns indivíduos, daí a voz pessoal possuir maior credibilidade para afiançar a matéria narrada.

Ora, de acordo com os argumentos deste artigo, a razão por trás do domínio da primeira pessoa em solo brasileiro seria ligeiramente outra: o uso do narrador-personagem reflete antes o direito, quase exclusivo, à fala e à discursividade, então reservado para pouquíssimas classes sociais, especialmente no século XIX, como diz José Murilo de Carvalho (2021, p. 35-37). Dito isso, é importante frisar que os protagonistas da sugerida tradição dos narradores senhoriais fazem parte de uma elite cujos bens são primariamente oriundos de um meio rural e patriarcal; portanto, trata-se de uma elite tradicional, não raro apontada pelas ciências sociais como a primeira e mais influente, como diz Rodrigo Ricupero (2020, p. 13-23), pois está presente na história e na realidade brasileira desde as suas origens até o tempo presente, funcionando, inclusive, como um elemento de recrudescimento tradicionalista e conservador no âmbito cultural e político, como argumenta, por exemplo, Jessé Souza (2019, p. 54-56), que se refere a essa elite com raízes rurais como uma *elite do atraso*.

Com tais argumentos em mente é que se propõe a existência de uma tradição de *narradores senhoriais* no Brasil. Nesse caso, trata-se de uma instância narrativa que replica um contexto social no qual apenas uma pequena classe senhorial é ampla detentora de privilégios e direitos sociais, inclusive o de falar, em primeira pessoa, tanto a respeito de si própria quanto no lugar e em nome de uma coletividade, estando assim como que acima de qualquer *júri de tribunal*, uma vez que a sua é a única voz presente e capaz de narrar e nomear o mundo. Note-se que a função do narrador-personagem adquire, nessa chave teórica, um papel que vai além da mera convenção narrativa, sendo antes a maneira como esses protagonistas conseguem assegurar a sua distinção social através da composição do romance, adquirindo assim uma espécie de duplo destaque, pois pertencem a uma elite social no plano histórico e ocupam um espaço privilegiado na fatura do livro, uma vez que são a única voz efetivamente presente e conducente a analisar a si e ao outro, denotando com isso um domínio a um só tempo social e formal através de um âmbito narrativo que é fundamentalmente pessoal e parcial, o que contribui para justificar a expressão *narrador senhorial*.

UMA CLASSE SENHORIAL

Identificada a função composicional do narrador-personagem em território brasileiro, faz-se necessária a consideração de alguns traços básicos da classe social aqui designada como *senhorial*. Primeiramente, vale lembrar que tal classe já foi extensamente pesquisada pelos estudos sociais brasileiros, especialmente na primeira metade do século XX. Não raro, esses estudos atribuíram a essa classe um papel importante e definidor de aspectos profundos, longevos e estruturais da sociedade brasileira. Evidentemente, são grandes as diferenças entre as teses, argumentos e desdobramentos desses estudos, no entanto é possível dizer que há entre autores como Oliveira Viana, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Caio Prado Jr. e Raymundo Faoro ao menos um tema recorrente e comum, sendo esse tema abordado por Viana (1973) na perspectiva de um passado heráldico e feudal; por Freyre (2006, p. 65-117) na relação algo alegórica entre a casa-grande e a senzala; por Holanda (2016, p. 119-150) na continuidade de clãs familiares e patriarcais que se estendem história adiante; por Prado Jr. (2011, p. 15-28) na orientação dos bens oriundos da terra, mas voltados para alimentar um ávido mercado externo; e por Faoro (2012, p. 279-285) na perspectiva patrimonialista de donos do poder que convertem o bem público em privado. Portanto, o tema é encarado com variações teóricas e metodológicas consideráveis, mas não deixa de girar em torno de um ponto em comum: a influência que algumas heranças coloniais, patriarcais e rurais exerceram na configuração do país e no modo de ser dos brasileiros. Estes agiram, então, sob a influência de estruturas patriarcais e patrimoniais, isto é, estruturas centradas em figuras masculinas que seriam as legítimas proprietárias de terras, bens e cargos importantes, e que interfeririam, assim, nos âmbitos econômico, institucional e político, o que lhes tornaria viável — e quase inquestionável — o poder de mando e, inclusive, o de fazer daquilo que é público algo privado, pessoal e parcial.

Segundo Lilia Moritz Schwarcz (2019, p. 23), a naturalização das estruturas de obediência e mando foi construída no Brasil desde os seus primeiros anos, enquanto o país ainda era uma colônia, mas, não obstante o que há de remoto nesse passado, tais estruturas perduram no presente, influenciando desde as ideologias políticas e econômicas até a cultura e as relações sociais nos meios rurais e urbanos, onde o mando e a violência se fazem presentes em figuras masculinas e autoritárias que incluem tanto os grandes proprietários rurais do período colonial quanto alguns pequenos comerciantes contemporâneos. Isso permite que a autora identifique certa continuidade entre o passado remoto e o momento presente, em que persiste uma mentalidade (interior) e uma lógica (social, econômica e política) dos latifúndios, portanto, das atividades desenvolvidas no meio rural, que exercem influência no modo de vida urbano, em especial através da simbologia presente em um senhor de terra mandão e violento.

Sendo assim, é possível concluir que, independentemente das variações historiográficas, há uma tese constante em torno dessa classe social: ela exerceu, e ainda exerce, uma influência estrutural, longa e ramificada no país. Ora, de acordo com a hipótese deste artigo, é possível inferir que o romance brasileiro, quando em comparação com a história e os estudos sociais, não ficou atrás no que diz respeito ao interesse em torno dessa classe social, mas antes largou na frente e legou uma *tradição* de romances protagonizados, no geral, por seus *herdeiros*.

AS SITUAÇÕES FICCIONAIS

Após esclarecer, ainda que brevemente, o aspecto composicional e social da tradição, é possível discorrer sobre a forma literária que conjuga, em um terceiro ciclo comparativo, os narradores senhoriais: as *situações ficcionais*. Em um de seus ensaios, “Esquema de Machado de Assis”, Antonio Candido (2017b, p. 15-33) aborda a obra de Machado através da sua recepção, pontuando os seus momentos-chave. A propósito desse texto, recomenda-se o artigo escrito por Guilherme Rodrigues (2021, p. 2-8) no qual analisa e explica, minuciosamente, o ensaio de Candido, dividindo-o em partes. No entanto, vale destacar que o autor não considera o aspecto relativo ao que Candido designa como *situações ficcionais*:

Isso é dito para justificar um conselho final: não procuremos na sua obra [de Machado] uma coleção de apólogos nem uma galeria de tipos singulares. Procuremos sobretudo as situações ficcionais que ele inventou. Tanto aquelas onde os destinos e os acontecimentos se organizam segundo uma espécie de en-

cantamento gratuito, quanto as outras, ricas de significado em sua aparente simplicidade, manifestando, com uma enganadora neutralidade de tom, os conflitos essenciais do homem consigo mesmo, com os outros homens, com as classes e os grupos. A visão resultante é poderosa (Candido, 2017b, p. 32-33).

Ao fim do ensaio, nas duas últimas páginas, Candido estimula os leitores a procurar aquilo que Machado inventou: as *situações ficcionais*. Afinal, de acordo com as suas palavras, aqui glosadas, Machado é um escritor que escreve em dois planos, um primeiro que é claro e acessível, escrito com matizes clássicos e apreciado pelos leitores do passado, mas também um segundo que é obscuro e escondido, escrito com matizes modernos e voltado para os leitores do futuro. Basicamente, no primeiro plano encontra-se a superfície acessível, enquanto que no segundo há uma profundidade escondida, em que o todo é sugerido ao leitor através da elipse e do fragmento. Para Candido, é justamente a relação entre esses dois planos que constitui a relevância das situações ficcionais inventadas por Machado de Assis.

Portanto, diante disso, é possível dizer que Machado desenvolveu as situações ficcionais ao configurar um primeiro plano em que ele aborda os temas ostensivos do livro, mas também um segundo em que aborda os compositivos, sendo que o aspecto mais relevante dessa técnica é que *cabe ao leitor* perceber, ou não, os dois planos e, assim, superar a aparente simplicidade da narrativa machadiana, a sua enganadora neutralidade de tom, encontrando então o plano escondido, no qual há de se defrontar com os conflitos essenciais do homem consigo mesmo e com os outros homens, classes e grupos sociais. É importante para a hipótese deste artigo frisar que Antonio Candido diz que foi Machado quem *inventou* as situações ficcionais ao esconder, *intencionalmente*, os maiores e mais profundos trunfos modernos da sua literatura no plano de fundo, o que justifica iniciar e balizar a tradição através dele.

Dito isso, é possível argumentar que Machado criou, com o seu Brás Cubas, um dispositivo narrativo dúbio, pois, ao diferenciar o *narrador defunto* do Brás vivo, traçou uma linha divisória entre ambos, deixando assim mais evidente a diferença que há entre o narrador que narra no tempo presente — nesse caso, direto do além — e o personagem que se encontra no passado — nesse caso, na Corte, Rio de Janeiro. Essa *fratura do dispositivo narrativo* divide o romance em dois planos, um A e um B, permitindo ao narrador diferenciar-se do personagem e criando uma fronteira entre ambos que cabe ao leitor habitar para desenvolver a sua interpretação, a qual pode pactuar com o primeiro plano, ostensivo e acessível (A), ou atuar a contrapelo deste e focar no segundo plano, compositivo e escondido (B). Esse segundo foco foi a opção, por exemplo, de Roberto Schwarz (2000, p. 171-217), que não fala sobre as situações ficcionais, mas trabalha com elas, especialmente quando chama a atenção para os momentos nos quais o narrador defunto — que versa, no plano A, sobre matérias universais — aponta, *intencionalmente*, as contradições e a cegueira parcial, conveniente e conivente, do Brás Cubas vivo — que vivencia, no plano B, as matérias locais. Foi também o que fez Helen Caldwell (2002) a respeito de Bento Santiago quando rompeu, pioneiramente, com a lógica interpretativa então vigente do romance *Dom Casmurro*, ou seja, quando a recepção desse livro deixou de acreditar na versão ostensiva do narrador Casmurro (A) e passou a analisar a versão compositiva do romance (B), em que surgem as contradições escondidas do personagem Santiago, o que viabiliza a descoberta de que a vítima, na verdade, foi Capitu. Isso também foi analisado e desdobrado em detalhe por John Gledson (1991), que decifra uma primeira e acessível camada de sentido (a da impostura) a encobrir uma segunda e escondida (a do realismo), concluindo, com isso, que Machado desenvolveu um *realismo enganador* no qual uma tese ilusória de primeiro plano há de ser contradita e desmontada por uma antítese realista de segundo.

Em termos breves e gerais, é isso que ocorre nos dois romances de Machado sob análise, cujos protagonistas são, de acordo com a hipótese sugerida, *narradores senhoriais*, pois ninguém, além deles mesmos e de supostos leitores do futuro, pode questionar as suas versões — ainda que pessoais e parciais — de uma realidade social e coletiva. E o caso dos demais romances? Salvo engano, ainda não há uma leitura que identifique os protagonistas de Oswald de Andrade em situações correlatas às ficcionais, no entanto João Luiz Lafetá (2000, p. 21-23), por exemplo, é um dos autores que enfatizam a herança rural na sua obra, assim como o seu pertencimento a uma elite de São Paulo conectada com os latifúndios do café. No caso de João Miramar, é possível argumentar que ele narra o seu pas-

sado através de uma escrita revolucionária e radical, formulando uma espécie de escrita modernista em grau zero no romance brasileiro; mas, ao mesmo tempo em que a escrita é modernista, a vida do protagonista é banal, chã, pedestre, vivendo ele em fazendas ou em ritos familiares e sociais convencionais. Portanto, é possível distinguir entre uma escrita modernista (A) e um enredo banal e realista (B), contrastando a revolução modernista com uma acomodação realista. Já Serafim Ponte Grande (2022, p. 9) inicia o seu romance homônimo colocando sob suspeita, desde a primeira página, o seu caráter, designando-se como um *homem serafiniano*, isto é, um homem com aura senhorial galvanizada (A) que herdou uma fortuna mal adquirida, a qual, não obstante, lhe permite fazer pose de figurão junto às elites nacionais e mundiais, não tendo que prestar contas a respeito das consequências de seus atos esdrúxulos, podendo agir de maneira narcisista e arbitrária, e vindo, inclusive, a expulsar um personagem do livro para não ter o seu protagonismo questionado (B).

O caso de Lins do Rego é diferente, e Luciano Trigo aponta essa dubiedade de planos em sua análise a respeito de Carlos de Melo. Trigo (2002, p. 17-49) defende que Lins do Rego não é um autor conformista, como dizem aqueles críticos que pararam no seu — supostamente simples — primeiro plano narrativo (A), mas sim um autor crítico e problemático quando o assunto é julgar o passado de seu protagonista e decifrar as suas contradições pessoais e as assimetrias sociais presentes no enredo (B) de seu Paulino. Quanto a Paulo Honório, Luís Bueno (2015, p. 606-618) o caracteriza como um narrador monolítico que não é capaz de enxergar e assimilar o outro, tendendo antes a esmagá-lo com a sua visão parcial; Paulo Honório é, possivelmente, o caso mais nítido para o leitor quando o assunto é — como desenvolve Wayne Booth (1983) — um narrador não confiável, afinal a sua violenta parcialidade é flagrante. Independentemente disso, ele só percebe o *lobisomem* que há dentro de si ao fim da escrita do seu *S. Bernardo* (2010, p. 220-221).

Por fim, Willi Bolle (2004, p. 25-30) questiona a recepção metafísica de Riobaldo, na qual ele é interpretado como um personagem que expia as suas culpas por meio da narrativa visando seguir o caminho de Deus para alcançar o paraíso e se afastar do diabo; Bolle mostra que, por trás do supostamente *bento* Tatarana (A), existe um narrador proprietário de terras, um Cerzidor com um passado repleto de assassinatos, crimes, estripulias e que, ainda por cima, fez um pacto com o diabo em plena encruzilhada (B), sendo então cabível analisá-lo como uma figura dissimulada que se esconde atrás de uma fala persuasiva e retórica.

Em todos esses casos, destaca-se a dubiedade semântica que surge como uma consequência da fratura do dispositivo narrativo em dois planos distintos, um A e um B, situando o leitor frente a uma *encruzilhada exegética*, isto é, condicionando-o a fazer uma escolha entre as três seguintes opções: (A) o leitor acredita no plano ostensivo e faz um contrato ou pacto com a parcialidade do protagonista, legitimando, com isso, a versão de um membro da classe senhorial; (B) o leitor desconfia do plano ostensivo e analisa o compositivo, flagrando a existência de uma segunda via que viabiliza uma interpretação a contrapelo do que é exposto, desnaturalizando, com isso, o aspecto ideológico da versão de um membro da classe senhorial; (C) o leitor coloca o primeiro e o segundo planos em contraste, deparando-se com um novo plano que é contraditório e problemático, tornando-se assim um leitor mais humanizado, pois apto a enxergar o mundo em suas constituintes contradições, como argumenta Antonio Candido (2017b, p. 184) ao considerar os efeitos dialéticos das formas literárias sobre o leitor.

Com isso, justifica-se o argumento das situações ficcionais como uma das três características da tradição dos narradores senhoriais, uma vez que elas colocam o protagonista e o leitor, por assim dizer, em cena, pois situados em um mesmo fluir narrativo. O leitor, por sua vez, fica frente a uma encruzilhada que lhe cabe cruzar ao optar por uma das vias ofertadas, podendo ora legitimar a versão parcial e ostensiva, ora a deslegitimar através da imparcial e compositiva, e ora colocá-las em contraste, vivenciando-as em sua contradição dialética.

CONCLUSÃO

A hipótese da tradição dos narradores senhoriais viabiliza inferir que é possível ao leitor questionar o aspecto senhorial (A) de cada protagonista da tradição para assim se defrontar com o aspecto parcial do narrador (B), deslegitimando a sua versão e vivenciando, com isso, uma experiência realista e dialética; ela é uma experiência realista caso o leitor derrube a versão enganadora e ostensiva do primeiro plano, focando então no plano de fundo onde há a representação chã da vida de membros de uma classe senhorial; e ela é dialética caso o leitor coloque os dois planos em contraste, os vivenciando

enquanto uma experiência contraditória e, por isso, humanizadora. Nesse sentido, é possível sugerir que há nesses romances a presença de um *realismo machadiano*, como formulado por Gustavo Bernardo (2011, p. 109-112) ao argumentar a favor de um realismo criado por Machado que consiste em envolver o leitor em uma narrativa com pontos de vista contraditórios que suspendem as convenções de um realismo moralizante em prol da experiência de um realismo ético, pois implica o leitor na resolução das situações. Nesse sentido, é possível dizer que os efeitos de realidade propiciados pelas situações ficcionais desaguam naquilo que Fredric Jameson (2013, p. 1-44) descreve como uma experiência realista dialética — pois antinômica e contraditória — que envolve o leitor em uma experiência não mais humanizadora, como diria Candido, mas sim de *singularidades intensivas*.

Por fim, através dessa tradição, é possível acompanhar a representação dessa classe senhorial no tempo histórico e no espaço geográfico, pois ela inicia no Império, no Rio de Janeiro, com os herdeiros Brás e Bento; avança para a Primeira República, em São Paulo, com os herdeiros do café Miramar e Serafim; complica-se nos estertores da República Velha, na Paraíba, com o herdeiro dos engenhos de cana-de-açúcar Carlos de Melo; e depois em Alagoas, com aquele que enganou um herdeiro — o Padi-lha — para se fazer coronel e mandonista, Paulo Honório; e encerra em um tempo impreciso da República, em Minas Gerais, com o vencedor da guerra jagunça e herdeiro de grandes fazendas Riobaldo.

Evidentemente, a variação formal em cada um desses romances é muito grande, não sendo possível contemplá-la a contento no espaço deste artigo; no entanto, é possível indicar — para desenvolvimento posterior — três grupos distintos, que se articulam entre si através de um princípio composicional e um efeito de classe em comum, no caso: (A) Brás Cubas, João Miramar e Serafim Ponte Grande, em que o princípio é a volubilidade e o efeito é de desfaçatez de classe; (B) Bento Santiago, Carlos de Melo e Paulo Honório, em que o princípio é a passionalidade e o efeito é de ruína de classe; (C) Riobaldo, em que o princípio é a reversibilidade e o efeito é de ambiguidade de classe. Em todos os casos, há a presença de narradores senhoriais postos em situações ficcionais que implicam o leitor em uma encruzilhada exegética, propiciando soluções de: (A) legitimação e pacto; (B) deslegitimação e crítica; e (C) humanização e realismo dialético.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Oswald. **Serafim Ponte Grande**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- BERNARDO, Gustavo. **O problema do realismo de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BOLLE, Willi. **grandesertão.br**: o romance de formação do Brasil. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004.
- BOOTH, Wayne. **The rhetoric of fiction**. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.
- BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: Edusp; Editora da Unicamp, 2015.
- CALDWELL, Helen. **O Otelo brasileiro de Machado de Assis**: um estudo de Dom Casmurro. São Paulo: Ateliê, 2002.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2017a.
- CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017b.
- CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2015.
- CARVALHO, José Murilo. **A construção da ordem**: a elite política imperial. **Teatro de sombras**: a política imperial. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.
- FAORO, Raymundo. **Os donos do poder**: formação do patronato político brasileiro. São Paulo: Globo, 2012.
- FAORO, Raymundo. **Machado de Assis**: a pirâmide e o trapézio. São Paulo: Globo, 2001.
- FISCHER, Luís Augusto. **Dois formações, uma história**: das ideias fora do lugar ao perspectivismo ameríndio. Porto Alegre: Arquipélago, 2021.

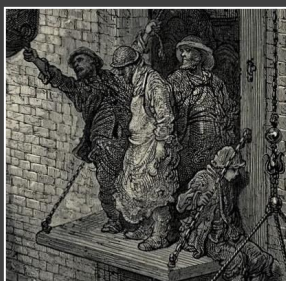
- FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. São Paulo: Global, 2006.
- GLEDSON, John. **Machado de Assis: impostura e realismo**: uma reinterpretação de Dom Casmurro. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- JAMESON, Fredric. **Allegory and ideology**. London and New York: Verso, 2019.
- JAMESON, Fredric. **The antinomies of realism**. London and New York: Verso, 2013.
- LAFETÁ, João Luiz. **1930**: A crítica e o modernismo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.
- MACHADO, Ubiratan. **Bibliografia machadiana**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.
- MEYER, Augusto. **Machado de Assis, 1935-1958**. Rio de Janeiro: José Olympio/ABL, 2008.
- PEREIRA, Astrojildo. **Machado de Assis**: ensaios e apontamentos avulsos. São Paulo: Boitempo; Brasília: Fundação Astrojildo Pereira, 2022.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. **Machado de Assis**: estudo crítico e biográfico. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2019.
- PRADO JR, Caio. **Formação do Brasil contemporâneo**: colônia. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **O mandonismo local na vida política brasileira e outros ensaios**. São Paulo, Alfa-Ômega, 1976.
- RAMOS, Graciliano. **S. Bernardo**. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- RICUPERO, Rodrigo. **A formação da elite colonial no Brasil (de 1530 a 1630)**. São Paulo: Almedina, 2020.
- RODRIGUES, Guilherme. Antonio Candido: leitor de Machado de Assis - nacionalismos e romantismos. **Machado de Assis em linha**. São Paulo: Universidade de São Paulo, v. 14, p. 1-14, 2021. DOI 10.1590/1983-68212021147. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mael/a/gDWrVygmxj9shgYPkV6Kdcq/?lang=pt&format=pdf>
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo**: Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?** ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SOUZA, Jessé. **A elite do atraso**. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019.
- TRIGO, Luciano. **Memória e engenho**: o Nordeste do açúcar na ficção de José Lins do Rego. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002.
- VIANA, Oliveira. **Populações meridionais do Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

OS RESTOS DO IMPÉRIO EM *O ESPLendor DE PORTUGAL*, DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES: ROMANCE, HISTÓRIA E MEMÓRIA

THE REMAINS OF THE EMPIRE IN O ESPLendor DE PORTUGAL, BY ANTONIO LOBO ANTUNES: NOVEL, HISTORY AND MEMORY

DOSSIÊ: O REALISMO E SUA ATUALIDADE

25 anos de Crítica Dialética na UnB



ORGANIZADORES:

Alexandre Pilati



Deane de Castro e Costa



Martín Ignacio Koval



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM

v. 34, n. 68, ago. 2025

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



10.26512/cerrados.v34i68.57763

FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 01/04/2025

Aceito em: 20/06/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Edvaldo A. Bergamo  

UnB | edvaldobergamo@unb.br

Rogério Max Canedo  

UFG | max_canedo@ufg.br

Resumo / Abstract

Neste artigo, discutiremos sobre aspectos teórico-críticos concernentes ao romance português contemporâneo da descolonização, notadamente acerca da produção literária de António Lobo Antunes (1942), com ênfase na obra *O esplendor de Portugal* (1997). O enfoque analítico adotado mira o enquadramento narratológico da aludida forma narrativa na atualidade, no tocante ao episódio histórico do fim do império colonial lusitano, aos desdobramentos estético-ideológicos da Revolução dos Cravos e às questões socioculturais atinentes à presença dos retornados do continente africano no pós-abril de 1974, em Lisboa.

Palavras-chave: António Lobo Antunes, *O esplendor de Portugal*, Revolução dos Cravos, descolonização, retornados.

In this paper, we discuss theoretical and critical aspects concerning the contemporary Portuguese novel of decolonization, notably the literary production of António Lobo Antunes (1941), with emphasis on the novel *O esplendor de Portugal* (1997). The analytical approach adopted aims at the narratological framework of the aforementioned narrative form, in the present day, regarding the historical episode of the end of the Lusitanian colonial empire, the aesthetic-ideological developments of the Carnation Revolution and the sociocultural issues related to the presence of returnees from the African continent after April 1974 in Lisbon.

Keywords: Antonio Lobo Antunes, *O esplendor de Portugal*, Carnation Revolution, decolonization, returnees.

Como é que regressa a África? [...] Não sei explicar. Se soubesse explicar não valia a pena escrever livros. Queria meter tudo lá dentro. A vida toda. Toda lá dentro¹ (António Lobo Antunes)

AS DESCOLONIZAÇÕES DO SEGUNDO PÓS-GUERRA OU UMA NOVA ERA DAS REVOLUÇÕES

A aceção moderna do conceito de revolução e/ou da práxis revolucionária surgiu com base em alguns princípios histórico-filosóficos decisivos na contemporaneidade: o sentido de precipitação do tempo, o propósito coletivo dos movimentos políticos, o carácter geral e irreversível, o aparecimento de algo novo e original e, por tabela, a recusa de entender o passado como um dado irrevogável pela dinâmica atual.

Os emblemáticos anos 60/70 do século XX estabeleceram um marco epistemológico significativo em diversos aspectos do conhecimento humano-científico, propiciando a ruptura em múltiplos campos da vida social, cultural, política e econômica, em dimensão global. São patentes, por exemplo, o rompimento de paradigmas tradicionais concernentes ao antigo processo europeu de colonização e a ação emergente dos povos subalternos, subjugados e em luta pela liberação de imensas regiões tomadas, uma atuação manifestadamente questionadora que caminhou em estreita correlação com as novas concepções historiográficas vigentes e em ascensão, vindo a influenciar de modo decisivo na reconfiguração da forma literária do romance de extração histórica, atinente ao passado colonial de dominação dos trópicos e à experiência relativamente recente ou nem tanto de desocupação de enormes extensões de terra a sul, submetidos pela máquina mercante a norte do hemisfério. Sob tais influxos estéticos e ideológicos, o romance contemporâneo da descolonização caracteriza-se pela representação desconcertante de contradições de um tempo de possessão duradouro que ainda reverbera numa coetaneidade indagativa.

Existe uma relação emblemática entre literatura, história e memória. É sobremaneira conhecida a relevância do artefato literário para a constituição da memória histórica entre os diferentes grupos humanos. Nesse sentido, o artífice da palavra funciona como “mediador” entre o passado e o presente para se compreender as tendências sociais e as forças políticas em disputa pelos rumos da história. Assim, a invenção literária, a *poiesis*, mais que uma forma de conhecimento, pode ser o suporte de muita informação indispensável de temporalidades mutantes, porque articula arte e ciência, imaginação criadora e indagação interpretativa, elaborando esteticamente o recordado e o esquecido, sem abrir mão de uma posição crítica frente aos fatos pretéritos que repercutem na vida cotidiana em transformação. Para o teórico húngaro György Lukács,

os grandes romancistas têm de investigar profundamente os fundamentos sociais da ação individual, têm que analisá-los através de múltiplas mediações para fazê-lo aparecer como qualidades e como paixões vividas por pessoas particulares; eles têm que percorrer vias extremamente complicadas para resgatar, sobre o plano sensível, entre o que aparece como “partículas isoladas”, as verdadeiras conexões sócio-econômicas – tudo isso para alcançar o novo sublime romanesco, o sublime que nasce do “materialismo da sociedade burguesa” (Lukács, 1992, p. 179).

A premissa exposta por Lukács, assim, parte do princípio de que a arte, em particular a produção do romance, não se dissocia da percepção e da recuperação da história humana. Observa-se, portanto, que no campo dos estudos literários, o método compositivo de extração histórica é igualmente uma espécie de testemunho para dar contorno ficcional ao material da reminiscência de antanho, arquitetando sentidos constitutivos do tempo em movimento contínuo, como memória pública interveniente. A performance diegética interroga a verdade histórica, convocando a rememoração dos acontecimentos, numa intersecção entre narratividade e temporalidade. Tal ação de problematizar a memória visa a compreender os usos políticos que se estabelece como exercício de inquietação entre história e memória, que somente o relato polifônico pode tensionar com abrangência e propriedade.

¹ Entrevista de António Lobo Antunes concedida ao *Semanário Expresso*, em 19 de fevereiro de 2017. Disponível em <<https://expresso.pt/cultura/2017-02-19-Antonio-Lobo-Antunes-Nao-me-e-facil-viver-comigo-Parece-que-estou-sempre-em-guerra-civil>>. Acesso em 27/03/2025.

Tal conformação literária não busca evidentemente uma explicação unânime e definitiva sobre os acontecimentos de outrora, mas abrir possibilidades de interpretação dos feitos ocorridos, propiciar uma hermenêutica dos tempos idos, instar um relato perquiridor, exegético como potência inventiva fecunda que permite abordar os sentidos e as dimensões da memória como a fabulação de sujeitos que agem no tempo e no espaço da existência humana em devir.

É nesse sentido que um modo de produção do romance ganha importantes contornos como forma literária particular de recuperação e problematização do passado. O romance histórico passa a ser, por excelência, a forma literária mais próxima da relação entre produção estética e vida material; romance e história. Trata-se de um paradigma estético de extração histórica que surge, segundo a teoria de György Lukács (2011), com o inglês Walter Scott e é difundido por toda a Europa, com especial destaque para o resultado da produção desse protótipo narrativo na Inglaterra. De modo geral, ao longo de mais de dois séculos de produção do romance histórico², é notório dizer que a posição do romancista dessa forma literária particular, ao promover essa relação de proximidade entre a ficção e a história, consegue “figurar na própria vida os contextos reais que ultrapassam a causalidade imediata” (Lukács, 2011, p. 379), daí a sua validade literária. Em síntese, o romance histórico não se propõe a reproduzir de forma verossímil um simples recorte da existência, “mas antes – com sua caracterização de uma parte limitada da realidade, apesar de toda a riqueza do mundo figurado – despertar no leitor a impressão da totalidade do processo social em desenvolvimento” (Lukács, 2011, p. 173). Os romances históricos bem conseguidos, portanto, “realizam um retrato amplo e rico da vida do povo e do ‘indivíduo histórico-mundial’ como o supremo resumo e encarnação das tendências mais significativas de uma transição importante na vida do povo” (Lukács, 2011, p. 377-378).

A concepção mais corrente sobre a moderna “era dos impérios” enuncia a existência de grandes extensões, demarcações espalhadas pelo globo sob o domínio político-administrativo de potências estrangeiras. A posse envolve territórios e povos provenientes de diversas regiões que não são necessariamente geografias contíguas. Significa a concretização do mandonismo autocrático para reger e influenciar amplas dimensões dos hemisférios, em âmbito financeiro, cultural, religioso, linguístico, educacional, jurídico, entre muitos outros fatores. Como exemplos marcantes temos Portugal, Espanha, Inglaterra e França, que dominaram enormes porções de terras ao redor do mundo por séculos. Em geral, referem-se a nações europeias que se constituíram em grandes Estados com amplos poderes capazes de exercer a autoridade e o controle de zonas subordinadas. Pode-se referir igualmente a uma práxis discricionária que consegue se impor graças à robustez econômica e militar, expressando autoridade, domínio e preponderância, no desígnio de subjugar grupos vencidos. Uma condução imperial é instituída quando exerce o arbítrio sob o comando das armas para angariar riquezas e privilégios, como pretensão de soberania atemporal, liderada por uma elite oligárquica, caracterizada por uma estrutura de caráter despótico. Um império é uma pretensa unidade composta por fronteiras espaciais de caráter intercontinental, envolvendo etnias diversas sob um comando externo adventício. O centro, a cabeça do império (a metrópole), procura desempenhar uma influência governativa cerrada sobre as periferias anexadas. Assim, o termo império é uma categoria de análise, pois se refere a uma conceituação que abrange aspectos com características confluentes e/ou convergentes que se inter-relacionam, avolumando o debate literário, historiográfico, sociológico, antropológico, etnográfico na contemporaneidade sobre tal categoria hermenêutica de exegese crítica consequente. De acordo com Michael Hardt e Antonio Negri:

Desde o começo, portanto, o Império põe em movimento uma dinâmica ético-política, que jaz no coração do seu conceito jurídico. Esse conceito jurídico envolve duas tendências fundamentais, a primeira delas é a noção de um direito afirmado na construção de uma nova ordem que envolve todo o espaço daquilo que ela considera civilização, um espaço ilimitado e universal; a segunda é a noção de direito que abrange todo o tempo dentro de seu fundamento moral. O Império exaure o tempo histórico, suspende a História, e convoca o passado e o futuro para dentro de sua própria ordem ética. Em outras palavras, o Império

2 Dentre as várias obras escritas, as principais narrativas ficcionais de extração histórica produzidas pelo romancista escocês foram *Waverley* (1814), *Rob Roy* (1818) e *Ivanhoé* (1819).

apresenta sua ordem como algo permanente, eterno e necessário (Hardt; Negri, 2014, p. 28-29).

“Num sentido menos superficial, o período que nos ocupa é obviamente a era de um novo tipo de império, o colonial” (Hobsbawm, 1988, p. 88). A empresa colonial demarcou o desenvolvimento do capitalismo e da chamada globalização da época moderna. A tentativa de universalização da visão de mundo por meio de perspectivas e referenciais europeus foi fundamentada e legitimada por práticas que repercutem nos espaços de produção e circulação de mercadorias e de informações, como metas de hegemonia que cruzam temporalidades. A modernidade destaca-se especialmente pela industrialização, constituição de um mercado mundial, ciência empírica e positivista, cristianização e adoção de competências tecnicistas. Como um plano de progresso e civilização, a modernidade não pode ser dissociada da colonialidade do saber e da colonialidade do poder, instituindo a necropolítica como processo de subalternização do outro na validação da violência, do autoritarismo e do racismo nas práticas de autoinscrição interdita de qualquer alteridade dissonante ou divergente. A condição histórica retratada caracteriza-se por um conjunto de ideários e de doutrinas que afere e sopeia os impasses deixados pelo legado do colonialismo tanto nos países colonizados quanto nos colonizadores. É preciso afrontar o relato evolucionista unilateral que justificava racionalmente os processos truculentos de colonização, por serem portadores de um propósito de desenvolvimento a ser difundido do centro para a periferia, ao contemplar alguns setores e excluir outros. O limite dessa política “expansionista”, usurpadora e truculenta, afirma-se pelo que Achille Mbembe define por necropolítica ou pelo que Frantz Fanon (2005) caracterizou como o mundo compartimentado da violência colonial. A partir de um *modus operandi* particular ao colonialismo, Mbembe desenvolve a tese de que há uma sistemática produção do terror e da morte por parte das hegemonias colonialistas na promoção voluntária de guerras, homicídios, suicídios e afins. O historiador atesta que “O estado de exceção e a relação de inimizade tornaram-se a base normativa do direito de matar” (Mbembe, 2018, p. 17). Mbembe passa a levantar as hipóteses dessa ordem estabelecida: “se consideramos a política uma forma de guerra, devemos perguntar: que lugar é dado à vida, à morte e ao corpo humano (em especial o corpo ferido ou morto)? Como eles estão inscritos na ordem de poder?” (Mbembe, 2018, p. 124). O que está no centro desse modo de organização das soberanias é a sua própria sobrevivência:

Exercitar a soberania é exercer controle sobre a mortalidade e definir a vida como a implantação e manifestação de poder [...]. Soberania reside, em grande medida, no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer. Por isso, matar ou deixar viver constituem os limites da soberania, seus atributos fundamentais (Mbembe, 2018, p. 123).

A marcha da descolonização lusíada processou-se de forma extremamente acelerada, pois, após a Revolução dos Cravos de 1974, o novo governo de cariz revolucionário pretendia mitigar a memória do antigo regime ditatorial, a fim de superar o passado tirânico e isolacionista do país, almejando que Portugal efetuasse uma aproximação do bloco de países europeus democráticos, no intuito de alterar a imagem nacional e buscar a sua modernização econômica, social e cultural. Consoante Lincoln Secco:

O início do Terceiro Império colonial português foi marcado pela perda da América portuguesa. Essa América que foi, desde então, procurada na África (Novo Brasil), quando em verdade só se desejava buscar (e reencontrar) a Europa. E o fim desse mesmo império foi marcado pela perda da África e o suposto reencontro com a Europa. Por isso, toda essa história girou em torno de continentes. Mais as ideias que se fizeram sobre eles do que das reais e profanas extensões de terra. Elas já estavam configuradas no oitocentismo (Secco, 2004, p. 25).

A acelerada e desordenada descolonização dos territórios ocupados há séculos suportou, de tal modo, em face da vida comunitária em reconstrução, um processo de aniquilamento da memória coletiva, sem que houvesse algum tipo de eloquente e efetiva inquirição da conjuntura histórica em

mudança substancial à época e com prolongamentos inequívocos na contemporaneidade. Para o pensador da cultura portuguesa, Eduardo Lourenço:

Como era de esperar, não seria uma revolução caída do céu militar que poderia repor miraculosamente o país em condições de se adaptar, enfim, *àquilo que é e que pode*. As contas a ajustar com as imagens que a nossa aventura colonizadora suscitou na consciência nacional são largas e de trama complexa de mais. A urgência política só na aparência suprimiu uma questão que também na aparência o país parece não se ter posto. Mas ela existe. Querendo-o ou não, somos agora outros, embora como é natural continuemos não só a pensa-nos como os *mesmos*, mas até a fabricar novos mitos para assegurar uma identidade que, se persiste, mudou de forma, estrutura e consistência. Chegou o tempo de *existirmos e nos vermos tais como somos* (Lourenço, 2005, p. 116, grifos do autor).

Fracassadas ou vitoriosas, as revoluções são grandes consumidores de imaginário activo. Não é o que mobiliza o eu profundo ou por ele é mobilizado. Surge assim uma espécie de contradição entre a vertigem secreta do imaginário e o fulgor da sua urgência histórica. O nosso momento revolucionário teve, contudo, uma singularidade: a de ter convocado, ao mesmo tempo, as duas formas de imaginário. Mais que revolução vivida, a nossa foi logo, desde o início, revolução sonhada (Lourenço, 1994, p. 292).

Isto posto, o romance português contemporâneo da descolonização tem sido o *locus efabulativo* privilegiado para narrar as derivas, as dinâmicas controvertidas dos inúmeros processos transistóricos de desocupação territorial e reapropriação nacional, numa perspectiva reminescente que entrelaça império, resignação e memória, em vista de tempos idos que continuam a repercutir num presente instado a um futuro mais cooperativo.

ANTÓNIO LOBO ANTUNES E O RETORNO IMPERTINENTE (DE ANGOLA A PORTUGAL)

A maneira pela qual o romance português contemporâneo, pelas vias da ficção, dialoga com a história portuguesa, está estritamente relacionada com a história do antigo império colonial português. O percurso histórico relacionado ao período em que vigorava esse estatuto geopolítico lusitano, assim como os eventos decorrentes dele, parece ser um propulsor para determinada parcela da ficção portuguesa contemporânea, sobretudo no que tange ao registro de um ainda insistente incômodo causado pelas desastrosas consequências da manutenção e pelo tardio fim daquele antigo império, cujo “[O] Sol, logo em nascendo, vê primeiro/Vê-o também no meio do Hemisfério/E quando *dece* o deixa derradeiro”³ (Camões, 1972, p. 73, grifos do editor). Tanto é assim que a literatura portuguesa, mais particularmente o romance histórico português, produzido nas últimas quatro décadas, pelo menos, tem insistentemente se voltado ao assunto da guerra de libertação nas terras do Ultramar; do desmanche da antiga metrópole colonizadora e de seus reflexos, ainda bastante aparentes.

Parte significativa da produção romanesca de Lobo Antunes corresponde àquela parcela da arte que pretende um diálogo profícuo entre a literatura e a história. Mais particularmente, *O esplendor de Portugal*, publicado em 1997, confirma que o escritor português em causa se dedica a uma forma literária específica, regularmente muito praticada em Portugal desde Alexandre Herculano, Almeida Garrett e Eça de Queirós a José Saramago, Lídia Jorge e o próprio António Lobo Antunes, a saber, o romance histórico.

No criticamente reconhecido romance de Lobo Antunes, ficção e história se entrecruzam e se complementam dando à matéria narrada uma tessitura que recoloca a questão africana, de língua portuguesa, no centro da discussão, problematizada a partir de uma visão por dentro desse antigo império colonial. Para Maria Alzira Seixo, “a experiência colonial é um dado multímido nas letras portuguesas das últimas décadas, fornecendo matéria para vários tipos de reflexão, seja de natureza cultural ou literária”. No tocante à obra de António Lobo Antunes, a imersão no contexto de sua escri-

3 Canto 1, Estância 8 de *Os Lusíadas*, de Luís Vaz de Camões.

ta é reveladora da nação em transformação, tendo em vista que o escritor parte de “um lugar privilegiado para o estudo dessa situação humana complexa [...] nomeadamente através da problematização da identidade, do sentimento de pertença e da relação com o outro” (Seixo, 2002, p. 499-500).

Junto a outros dois romances de extração histórica do aludido escritor, *Os cus de Judas* e *As naus*, *O esplendor de Portugal* configura força estética e adensamento político que coloca a produção do autor português como uma das realizações artísticas mais destacáveis em relação à ponderação luso-ibérica sobre o próprio passado. A respeito da capacidade de tal gênero literário de captar a vida material de determinada sociedade e tempo histórico, Lukács atesta:

[...] o mundo do romance se limita cada vez mais à realidade quotidiana da vida burguesa, e as grandes contradições motoras do desenvolvimento histórico-social são representadas somente na medida em que se manifestam de maneira concreta e ativa nesta realidade quotidiana. Essas contradições, todavia, são representadas, e o realismo da vida quotidiana, a recém-descoberta “poesia da realidade quotidiana”, a vitória artística sobre a prosa desta realidade, tudo isso não é mais do que um meio para a representação concreta dos grandes conflitos sociais da época (Lukács, 1999, p. 102).

O romance de António Lobo Antunes é a deflagração de um estado espiritual, social e político português que a literatura pôde iluminar com liberdade e propriedade de elaboração, até porque está inserida no estatuto ficcional. Em particular, *O esplendor de Portugal* faz parte de um conjunto de publicação de romances que surge posteriormente a 1974, ano fulcral na história do país em pauta, marcado pela Revolução dos Cravos, ideada pelos “Homens de Abril”. Trata-se de um movimento social-militar que destitui Marcelo Caetano, sucedâneo de Salazar no país e que pôs fim a um dos mais longevos estados de exceção da Europa, assim como viabilizou, no ano seguinte, a oficialização das independências das colônias lusófonas no continente africano. O romance de Lobo Antunes é uma nítida contestação à condução de parcela importante da história nacional lusa. Em outras palavras, há, em *O esplendor de Portugal*, um nítido contato com a história do antigo império colonial português. Todavia, não é um contato imediato, ou direto e, certamente, não se trata de uma intenção puramente cronológica de retorno ao passado com o afã de noticiá-lo documentalmente. Antes, trata-se de um esforço plástico-artístico para problematizá-lo pelas veredas contraditórias da ficção.

Em linhas gerais, o chamado império colonial português inicia-se em 1415 com a conquista de Ceuta, no norte da África, ainda que em termos de colonização esse espaço geopolítico não tenha sido efetivamente conquistado pelos lusitanos que, por seu turno, intentaram esse objetivo até 1578, ano da morte do jovem rei D. Sebastião à frente de seu exército em terras marroquinas. Posteriormente, o poderio português se estende pela África, Ásia e pela América do Sul, sob a bandeira da expansão política, mercantil e religiosa. Por determinadas condicionantes históricas e econômicas, esse império colonial manteve a sua alçada, sobretudo no continente africano, até a segunda metade do século XX, portanto, mais de cinco séculos de ocupação, colonização e exploração nessas terras. Diferente do Brasil, a maior parte das colônias portuguesas só se torna independente no século XX, depois de inúmeros e sistemáticos confrontos denominados pelos portugueses de guerra colonial, ou guerra do Ultramar e, pelos homens das ex-colônias, denominados de guerras de libertação. A guerra de libertação, assim, se constituiu pelos diversos confrontos entre as forças armadas portuguesas e as forças organizadas de libertação de países como Angola, Moçambique e Guiné-Bissau, na África. Apesar de os embates entre colonizadores e colonizados sempre existirem, é a partir de 1961 que se intensificam os confrontos entre as forças armadas portuguesas e as forças de libertação das colônias, ano em que Angola empreende forte resistência aos portugueses na região do antigo Zaire e Quanza-Norte. A guerra colonial se intensificava ano após ano, trazendo como saldo o massacre e a destruição de povos inteiros no continente africano, em nome da manutenção do império colonial português.

O ano emblemático de 1974 torna-se importante, na medida em que põe fim a um longo período de ditadura militar em Portugal, reestabelece a democracia e determina um fim ao assombro das diversas guerras entre colonizadores e colonizados. O levante revolucionário, liderado pelas patentes intermediárias do exército português e apoiado pelo povo nas ruas, aciona uma mudança essencial

nos rumos da política portuguesa. Portugal vivia sob o jugo de um regime autoritário que intensificava os imperativos do estatuto colonial português com a manutenção de grande efetivo bélico nas possessões em África, combatendo, matando e buscando garantir as conquistas empreendidas desde o século XV. A segunda década do século XX do mencionado país ibérico já apresenta o gérmen da nefasta condição política que emergiria em breve, dando sinais daquele que seria um projeto para a sedimentação de um estado de exceção. O desdobramento se dá, sobretudo, no ano de 1933, com a implantação do Estado Novo, quando assume a presidência do Conselho de Ministros de Portugal o militar António de Oliveira Salazar. Por isso mesmo, desde então, o período passa a ser historicamente conhecido por Salazarismo. O líder aludido governa o país de 1933 até 1968, ano de sua morte. Em vista disso, 35 anos de comando do regime ditatorial estiveram nas mãos de tal chefe-supremo. Com a Revolução dos Cravos, oficiais militares descontentes e rebelados, com o suporte da população, derrubam a autocracia vigente, promovendo o fim do ordenamento despótico e possibilitando eleições democráticas. Com o novo direcionamento político do país, o empenho militar das forças armadas nas colônias deixou de fazer sentido e a nação ibérica, com uma organização política e social de conotação libertária e popular, formalizou os processos de independência das colônias, já em andamento com esse fim desde, pelo menos, o início dos anos 1960.

O romance de extração histórica de Lobo Antunes, aqui em discussão, representa o saldo, o trauma ou o fantasma desse antigo império colonial português, revisitado pela estratégia de recuperação da memória de um narrador que, ainda que criado ficcionalmente, se confunde por vezes com a experiência pessoal do próprio autor, tendo em vista o engajamento concreto de Lobo Antunes no exército português em África. Em particular, nesse romance, os personagens centrais são trespassados pelas lembranças do fato histórico vivido, que reconstroem o período histórico das guerras de libertação ou de seus reflexos no presente português e que, por sua vez, reconfiguram o destino dos próprios personagens, invariavelmente afetados pelos traumas daqueles tempos idos. Esse olhar do escritor português carrega uma reflexão muito contundente sobre os resultados sociais, vivenciais e psicológicos que culminaram na condição do homem luso contemporâneo, seja pela insistência à lembrança ou pela impossibilidade de se livrar das marcas ignóbeis de um passado tirano e opressor. São, no mínimo, quatro décadas da produção do romance histórico português que conduz à reflexão acerca de uma memória sobrevivida recente e sobre como essa ação pretérita pode ser reconhecida na vida cotidiana da sociedade portuguesa.

Em *O esplendor de Portugal* o que se vê narrado é mais nitidamente a derrocada do império colonial português, e não tanto as batalhas travadas nas terras africanas subsaarianas. Avançando no tempo histórico em relação aos romances anteriores, nessa obra, Lobo Antunes ficcionaliza o fim do império e a sua situação ambivalente. Há a constatação de uma subserviência portuguesa, ainda que não confessada, assim como a de uma resistência de parcela dos colonizadores em relação ao colonizados, mesmo depois de terem sido vencidos. O que ocorre é que com a Revolução de 25 de abril os portugueses residentes nas ex-colônias são obrigados a retornar a Portugal. No entanto, alguns poucos homens e mulheres insistiram na continuação em África, já que esse segundo e diminuto grupo buscava resguardar os bens que usurparam ao longo de séculos naquelas terras, como é o caso da personagem Isilda, mãe dos principais narradores-personagens. Assim, os portugueses aferrados a um tempo ultrapassado precisavam conviver com a reapropriação pelos angolanos daqueles haveres outrora extorquidos, por via da força e da exploração, pelos colonizadores:

— A tua casa é do povo, camarada
a minha casa trocada por uma página de bloco quadriculado com manchas de
gordura e carvão, soldados no quarto da minha mãe, nos quartos dos meus fi-
lhos
[...]
— Está casa é do povo, camarada (Antunes, 1999, p. 82-83).

Aqui vale um parêntese para dizer que com a independência das ex-colônias africanas quase um milhão de portugueses voltam da África para Portugal, é o chamado fenômeno dos Retornados. No enquadramento fabulativo de Lobo Antunes, Carlos, o irmão mais velho de uma família de colonos brancos, que há gerações se estabeleceu em Angola, narra a transição conturbada do período

colonial para o período posterior às independências das ex-colônias portuguesas. É um dos narradores-testemunhos que promovem a recuperação de uma memória interdita, de uma reminiscência avassaladora e incômoda de homem retornado a um Portugal modificado, mesclando ao presente narrativo as experiências vividas no pretérito, no continente africano. O que esse relator põe em tela é a condição de homens trespassados pelo desalento e pela angústia por causa de um pregresso traumático, quando foram compelidos a volverem à distante pátria colonizadora, deixando lá sua controversa genitora, Isilda. Em correlação estreita com o movimento histórico, trata-se de uma estirpe portuguesa que se tornou abastada com a exploração das terras e dos homens para o cultivo de algodão e, por isso, a matriarca não aceita renunciar ao poderio econômico até então conquistado e opta por ficar e tentar resguardar as posses adquiridas e, por conseguinte, ter de lidar com uma nova conjuntura política incontornável, muito diversa daquela anterior, de cariz autoritária. Além disso, Isilda tem de encarar um complicado entrecruzamento de novas batalhas bélicas, desta vez entre os homens do próprio território em contenda, a chamada guerra civil. Por seu turno, os conflitos fratricidas ocorridos particularmente em Moçambique e Angola tinham por razão central a querela interna pelo poder e condução dos países recém libertos. Tais embates só chegaram ao seu término oficial nesses países, respectivamente, em 1998 e 2002, a partir de acordos firmados entre os grupos em motim. No caso de Angola, os principais oponentes internos em confronto foram o MPLA e a Unita, enquanto em Moçambique o país era disputado pelas forças da FRELIMO e da RENAMO⁴. Em síntese, o que o romance em apreço coloca em pauta é o questionamento sobre a fadada e infrutífera longevidade do império colonial português e a gama de traumas e desajustes sociais, econômicos e psíquicos que a durabilidade desse império provocou na vida pública e particular de agentes históricos, anônimos ou célebres:

— Adormece, Carlos?

quando eu não tinha adormecido, não podia adormecer, nunca poderia adormecer, tinha de ficar horas e horas de olhos abertos, quieto, no escuro, para que ninguém morresse dado que enquanto qualquer coisa no meu peito oscilasse da esquerda para a direita e da direita para a esquerda continuávamos a existir, a casa, os meus pais, a minha avó, a Maria da Boa Morte, eu, continuaríamos todos, para sempre, a existir (Antunes, 1997, p. 73).

Quero lá saber de Angola não me falem de Angola deixem-me em paz com Angola há séculos que Angola palavra de honra acabou para mim (Antunes, 1997, p. 98).

Não podíamos respirar de alívio porque os enforcados, porque os leprosos, porque as traineiras largando para a pesca entre cadáveres e gaivotas e aqueles pássaros magros, porque o homem a apodrecer no caixote de fruta no navio de Luanda a Lisboa, porque as hienas penduradas no pescoço do búfalo, do meu pescoço, porque as cartas da minha mãe por abrir na gaveta, porque não eram tanto as mentiras eram as verdades que deixavam de existir e então às vezes acordava no meio da noite em África ouvindo a terra e os suspiros da terra com o relógio garantindo

não não não não não não (Antunes, 1999, p. 290).

O esplendor de Portugal é um romance sustentado pelo fluxo de consciência dos narradores-testemunhos envolvidos diretamente no despótico empreendimento colonial. Dessa maneira, trata-se de uma recuperação de eventos marcantes de desocupação atabalhoada do território africano e reinserção num novo espaço não mais metropolitano, que está intimamente condicionada à ausência

4 Movimento Popular de Libertação de Angola, União Nacional para a Independência Total de Angola e Frente de Libertação de Moçambique e Resistência Nacional Moçambicana, respectivamente. Registra-se que outros importantes grupos de emancipação também existiram, ainda que os mencionados aqui tenham ganhado maior representatividade e relevância política, sobretudo nos últimos anos das guerras de libertação e, principalmente, no período das guerras civis.

de superação de um trauma que determina o modo de vida, ou sobrevida degradada, dos narradores-testemunhos. Senão, vejamos:

Catorze dias ao léu na cobertura do navio sem toaletes nem espaço para nos deitarmos, sopas e feijões ao meio dia e à noite, uma balde para as necessidades vertido borda fora alegrando os golfinhos, as hélices remexendo-nos a comida no estômago, inclusive na piscina, inclusive nos salva-vidas viajavam pessoas, sacos, baús, malas, um piano despedaçado, periquitos, Luanda a apequenar-se aos pulos até os coqueiros das ilha se evaporarem, já não sobrava nada da África, só limos e criaturas chorosas e a Lena de palma horizontal na sobancelha (Antunes, 1999, p. 262).

Nesse romance, o resultado íntimo da família de Carlos é o esfacelamento completo dos laços afetivos entre os irmãos que voltaram a Portugal nas condições aludidas e que, por seu turno, também não preservam qualquer laço minimamente afetivo com Isilda, a matriarca que ficou a tentar resguardar as posses, retidas no novo país africano em construção. A experiência privada da família de Carlos está diretamente relacionada e dependente da farsesca (in)consciência coletiva do antigo império colonial português sendo, por isso mesmo, uma mostra do esfacelamento de todo o aparato em suas condições materiais e imateriais. Conforme o ponto de vista em destaque da personagem progenitora:

O meu padrinho costumava a dizer que a diferença entre a Europa e a África era que a Europa se esquecia da gente enquanto a África não se lembrava se quer e morava em Angola por preferir ser não sendo a ter sido um dia, anos e anos num gavetão de cemitério e num retrato da sala que se ignorava a quem pertenceu (Antunes, 1999, p. 316).

Ademais, a retomada paródica do hino nacional no título do romance por parte de Lobo Antunes decorre de uma utilização irônica. Nas páginas de *O esplendor de Portugal* ecoam clamores e lances sombrios do perdurável império português que apresentam o avesso, o aspecto adverso, o lado anti-heroico das glórias passadas. O romance divide-se em fragmentos de narrativas que comportam vozes e memórias que avançam e recuam no tempo em um processo constante de equacionamento do passado, recuperando, através do ponto de vista de cada uma das diferentes personagens, o conturbado pregresso familiar em Angola, enquanto colônia de Portugal, em uma época demarcada por vivência de traumas e escândalos diversos. O trecho adiante é um desses momentos em que a mescla de tempo histórico e espaços geográficos se configuram com nitidez. O tempo presente de Lisboa e o espaço de Almada, mencionados, mesclam-se ao tempo de expulsão em Angola e ao cenário percorrido nesse retorno para a Metrópole:

— Já não vês os teus irmãos há 15 anos
fiquei sozinho na cozinha a ouvir o zumbido do frigorífico e a olhar os morros da Almada, a olhar a fazenda do postigo do jipe à medida em que nos afastávamos pelos buracos da picada que dividia os girassóis murchos até ao alcatrão (Antunes, 1999, p. 12).

Em termos composicionais, a narrativa deslancha em um fictício 24 de dezembro de 1995, em torno da expectativa de se reunir novamente membros da parentela para a ceia de Natal, num bairro popular de Lisboa, local periférico de acolhimento de restituídos do além-mar africano. A constituição do enredo configura-se, efetivamente, em fragmentos narrativos que comportam vozes, clamores, lembranças, reminiscências que progridem e retrocedem no tempo de modo pendular, em um processo constante de (re)conhecimento de um passado distante, ou nem tanto. Essa estratégia compositiva recobra e emoldura, através da perspectiva privilegiada de cada uma das personagens narradoras mais relevantes do entrecho, no que concerne ao reavivamento de experiências próprias ressentidas, a exposição (in)completa e estilhaçada de trajetórias existenciais

conturbadas no transcurso em ebulição da colônia e no transcurso em resignação da ex-metrópole. Durante um momento de reflexão Clarice, irmã de Carlos e também uma personagem-testemunha, reverbera essa condição:

há alturas felizmente em que me esqueço da África, da fazenda, da disposição dos quartos, dos guarda-sóis abertos no terraço, das picadas sem fim para lado nenhum a não ser mais algodão, mais aldeias, mais mangueiras, mais senzalas com a cantina a um extremo, mais doentes, mais miséria, as filhas indianas do administrado do Cotonang, silenciosas e esféricas, brincavam comigo no jardim num vagar solene, o administrador, no escritório, impunha taxas à minha mãe, prazos de entrega, custos, percentagens (Antunes, 1999, p. 285-286).

As conturbadas mudanças sociais causadas pela descolonização em *O esplendor de Portugal* consubstanciam o âmago da intriga romanesca delimitada por lapsos temporais e espaciais, uma movimentação da memória afetiva e defectiva de indivíduos solapados entre a colônia e metrópole. Lobo Antunes explora o roteiro de desagregação de uma família de colonos portugueses que vivia em Angola e que, após a Revolução dos Cravos e o início da guerra civil naquele longínquo país africano, vê-se obrigada a dividir-se, abruptamente, por necessidade de sobrevivência e por interesses econômicos escusos. Isilda, a matriarca dessa família e que assume a posição de quem ficará em Angola, reproduz aos seus filhos, quando os coloca a caminho de Lisboa: “Angola acabou para vocês ouviram bem Angola acabou para vocês” (Antunes, 1999, p. 102). Enquanto que os filhos Carlos, Rui e Clarisse partem para Portugal a fim de fugirem da violência, Isilda, a matriarca da família, decide permanecer no país, mesmo em meio aos conflitos beligerantes, com o intento de assegurar a posse dos bens auferidos ao longo de décadas, assente na utilização de métodos truculentos de exploração da mão-de-obra negra compelida, baseados no racismo cotidiano, por parte de uma família de colonos brancos instalados no continente africano há anos sem conta, como se pode perceber na voz da líder da linhagem:

Compreendi que a casa estava morta quando os mortos principiaram a morrer [...]. O autêntico coração da casa eram as ervas sobre as campas ao fim da tarde ou no princípio da noite, dizendo palavras que eu entendia mal por medo de entender, não o vento, mas as folhas, vozes que contam uma história sem sentido de gente e bichos e assassínios e guerra como se segredassem sem parar a nossa culpa, nos acusassem, repetindo mentiras, que a minha mãe e a minha família antes da minha tinham chegado como salteadores e destruído a África, o meu pai aconselhava
— Não ouças (Antunes, 1999, p. 74).

Tal romance de Lobo Antunes desvenda as contradições do império português e as instabilidades da transtornada descolonização. Os colonos desandados, de maneira geral, ao regressarem à antiga metrópole, passam a viver em um não-lugar de reconhecimento público, mantendo-se em circunstâncias irremediavelmente ambivalentes, pois, apesar de serem portugueses de origem, muitos haviam nascido no continente negro, tendentes a constituir uma identidade pessoal irresoluta. Por intermédio de diferentes perspectivas narratológicas, são revelados os dissabores do colonialismo e da anacrônica permanência portuguesa na África, abalizados por modos de brutalidade extrema, como o racismo segregacionista da colônia e a espoliação juridicamente autorizada dos negros trabalhadores. A nada exemplar ascendência de colonos portugueses emblemáticos acaba por apresentar-se como um símbolo medular do terceiro ciclo histórico do império luso, uma vez que as estruturas sociais emergem assinaladas por ocultações, padecimentos e uma infundável rede de embustes e engodos, responsável por dar sustentação à ilusória imagem de unidade e integridade cultural e territorial das províncias de além-mar, inverossímeis àquela altura de uma movimentação histórica de jugo imperial em desmantelamento global. Mais uma vez, conforme o prisma em realce da personagem genitora Isilda:

e então um dia, não no meu tempo que não tenho tempo mas provavelmente no teu explicava meu pai os que não engordarem o caju esquadrejado nos trilhos e nos degraus das casas tornarão a Portugal expulsos através dos angolanos pelos americanos, os russos, os franceses, os ingleses que nos não aceitam aqui para chegarmos a Lisboa onde nos não aceitam também, carambolando-nos de secretaria em secretaria e ministério em ministério por uma pensão do Estado, despachando-nos como fardos de quarto de aluguel em quarto de aluguel nos subúrbios da cidade [...] encafuados também em hotéis devolutos, hospitais, sanatórios, armazéns, longe o bastante para os não desgostarmos com a nossa presença (Antunes, 1999, p. 244-245).

Outrossim, a especial representação do núcleo familiar de colonos retornados em *O esplendor de Portugal* parece ter por objetivo literário principal indagar o perturbador mutismo privado e público-institucional que Portugal manteve sobre o processo de descolonização e o término imponderado, desorientado, desnorteado do império português na África. Dado à estampa mais de duas décadas depois do 25 de Abril de 1974, o romance em vista apregoa o anseio de que os cidadãos lusitanos redimensionem as máculas propiciadas pelo colonialismo ainda tão em surdina na memória tensionada da nação. Lobo Antunes, em uma obra deveras expressiva nos planos estético e ideológico, por intermédio da representação de vários narradores personagens atormentados pelos descabros da memória colonial, dá voz e vez a toda uma geração de portugueses regressados que foi negligenciada pelo poder estatal e rechaçada pelas classes dominantes, revelando, assim, que os efeitos socioculturais e político-econômicos da descolonização ainda podem ser visíveis na conformação nacional contemporânea, concretizados na trajetória irresoluta de figuras anônimas, responsáveis pela última viagem de uma estrutura secular arruinada. A reminiscência agudizada dos retrocedidos ou ainda dos que estão em deambulação, representantes dos restos do império, edifica em *O esplendor de Portugal* um mosaico impetuoso das fraturas da descolonização que, em nada lúcido, evidencia-se como um ato estético-narrativo de questionamento taciturno da identidade luso-ibérica e europeia no período de um incarácterístico pós-tudo. A obra antuniana em exame é parte de um projeto romanesco mais amplo do autor, que recompõe ficcionalmente a desditosa e desafortunada memória histórica coletiva da nação retornada depois de séculos fora de casa e de si, em âmbito público e privado, tendo em vista o fim do esclerosado império colonial e suas consequências na vida hodierna do velho continente.

O ROMANCE PORTUGUÊS DA DESCOLONIZAÇÃO: O EX-IMPÉRIO ESCREVE SOBRE A VOLTA

As décadas de 1960 e de 1970 ficaram marcadas por um número relevante de países africanos que conquistou sua independência das potências coloniais europeias. Apesar de algumas transições pacíficas, houve um grande número de oposições armadas e conflitos sangrentos. O governo ditatorial português foi o que mais apresentou óbices aos processos de independência de suas ex-colônias asiáticas e africanas, especialmente por conta da duradoura conformação política salazarista e estadonovista (1933-1974) e sua posição conservadora em relação ao colonialismo luso-ibérico. Mesmo assim enfrentou forte resistência bélica em certos territórios ocupados do continente negro, com ações guerrilheiras incisivas pela autonomia das jurisdições tomadas, ademais, a descolonização africana foi fator notadamente determinante para a eclosão da Revolução dos Cravos. Dessa maneira, foram muitas as estratégias de conquista de emancipação por parte das colônias africanas, das campanhas midiáticas de pressão aos organismos internacionais às façanhas armadas. De tal modo, foi somente na segunda metade do século XX que os movimentos de libertação africano garantiram a formação de nações livres, ao menos formalmente, depois de expulsar pela força das medidas compulsórias os antigos colonizadores ocidentais, ou determinar, pela via da luta armada cruenta, o fim do império colonial português nos trópicos, delimitando o caráter de excepcionalidade de tal conjuntura em circunscrição lusófona. O romance português pós-25 de abril de 1974 elaborou ficcionalmente a derrocada de uma tal circunstância histórica de índole secular, resultante principalmente das lutas africanas por soberania e autogoverno, que chegam ao cinquentenário neste ano marcante

de muitas reflexões e de questionamentos sobre o tópico em relevo. Carlos Reis (2005, p. 287) afirma que o romance português pós-25 de Abril caracteriza-se por três decisivas tendências predominantes: o romance de revisão da História, o romance de autoria e temática feminina e o romance sobre a guerra colonial, o que espelharia a literatura produzida depois da Revolução dos Cravos de 1974. Para Margarida Calafate Ribeiro:

É na verdade incontestável que com o 25 de Abril outro *andamento* começava nos mais variados sectores da vida portuguesa. Como sublinha Luís de Sousa Rebelo, com ele findava o Portugal colonizador, cuja fisionomia começara a desenharmo-nos no final do século XIX e condicionaria toda a política portuguesa. Os grandes acontecimentos que marcaram a vida portuguesa desde então - o regicídio, a Primeira República, a participação de Portugal na Primeira Grande Guerra, o Estado Novo e o seu derrube, ou seja, o 25 de Abril de 1974 - todos eles apresentam uma relação comprometida com a presença portuguesa além-mar [...]. O fim do colonialismo que o 25 de Abril trazia tem naturalmente consequências profundas que nos levam a repensar a ideia de Portugal, a sua imagem, a sua forma de estar no mundo. Mas para entender o novo *andamento* que o 25 de Abril trazia era preciso compreender melhor a significação do que é que acabava [...]: o quanto do que acabava trazia em si a possibilidade de um novo *andamento* e o quanto do que terminava ficaria directa ou indirectamente presente nas várias imagens a partir de então projectadas (Ribeiro, 1998, p. 126, grifos da autora).

“Se não há ‘o’ romance sobre a Revolução dos Cravos, há de qualquer modo narrativas que ontologizam a crise – identitária, estética, política – daquele tempo” (Vecchi, 2010, p. 24). Sem quaisquer indícios estético-ideológicos de nostalgia colonial, a obra em atenção de Lobo Antunes dá a ver um tempo histórico convulsionado por tais agitações marcantes da era pós-imperial, em que conflitos agudos refletidos em decomposição social colocam em risco formações nacionais em ascensão ou em mutação, temporalidades múltiplas em que grupos subalternizados historicamente lutam por autonomia e emancipação, entretanto, o momento figurado nas narrativas é de ruína, de desmonte, de pesadelo, de derrocada, sem vislumbre utópico, pois predomina um ordenamento histórico contemporâneo caracterizado por formas argutas, híbridas de exercício de poderes de exceção no cotidiano, caracterizado ainda por arbítrio, dogmatismo, prepotência, inflexibilidade e inclemência. Assim condensa Ana Paula Arnaut o projeto literário do aclamado escritor lusitano:

A “memória de elefante” de António Lobo Antunes, traduz-se, pois, [...] na recuperação de uma memória individual. No caso da temática da Guerra Colonial, ou, em termos mais gerais, da temática da África, esta transforma-se, paulatinamente, em memória coletiva. Não por acaso, portanto, em apontamentos de cariz doutrinário ou no corpo da própria obra, se encarrega o autor de sublinhar a necessidade e a vontade de contrariar o “fundamento de amnésia coletiva” que, após a Revolução de Abril, ensombrou a sociedade portuguesa (Arnaut, 2009, p. 27-28).

Por isso mesmo, o significativo romance em foco de Lobo Antunes, *O esplendor de Portugal*, tende a apresentar um retrato contundente da descolonização africana como um reflexo do pós-25 de Abril de 1974 (A Revolução dos Cravos e suas transformações indômitas), dando a ver o caos instalado em Angola e em Portugal, vislumbrado nos relatos ou testemunhos eloquentes de membros de uma família destrocada de retornados e/ou deambulados, sem bússola existencial-identitária à mão. O declínio inevitável é entrevisto na figuração literária da trajetória de um clã dilacerado de ex-colonos prepotentes e desumanos, um itinerário que se funde aos últimos momentos de decrescente domínio imperialista, aos desdobramentos imprevisíveis de uma sublevação que derrubou uma longa ditadura fascista, aos primeiros anos da independência com uma guerra civil de permeio numa antiga possessão africana, entre outros fatores determinantes. Em suma, a catastrófica metáfora fa-

miliar central explicita uma conformação histórico-ficcional de contornos antiépicos acerca do desmoronamento final de um prolongado projeto nacional-autoritário de um país europeu de pretensa vocação índico-atlântica, cuja “ação conquistadora” foi sempre caracterizada pela violência e pelo aniquilamento de territórios e povos submetidos ao tacão colonialista.

REFERÊNCIAS

- ANTUNES, António Lobo. **O esplendor de Portugal**. 2 ed, Lisboa: Dom Quixote, 1999.
- ARNAUT, Ana Paula. **António Lobo Antunes**. Lisboa: Edições 70, 2009.
- CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. Emanuel Paulo Ramos (ed.). Porto: Porto Editora, 1972.
- FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Trad. de Enilce Albergaria Rocha e Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2005.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Império**. Trad. de Berilo Vargas. 11 ed, Rio de Janeiro: Record, 2014.
- HOBBSBAWM, Eric. J. **A era dos impérios (1875-1914)**. Trad. de Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. Rev. Técnica de Maria Celia Paoli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- LUKÁCS, György. Nota sobre o Romance. In: NETTO, José Paulo (org.). **Georg Lukács**. Trad. José Paulo Neto e Carlos Nelson Coutinho. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992, p. 177-188.
- LUKÁCS, György. O romance como epopeia burguesa. In: CHASIN, J. (org.) *Ensaio Ad hominem*. Trad. de Letizia Zini Antunes. Tomo II (Música e literatura). São Paulo: Ad Hominem, 1999.
- LUKÁCS, György. *O romance histórico*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.
- LOURENÇO, Eduardo. **O canto do signo**. Existência e literatura. Lisboa: Presença, 1994.
- LOURENÇO, Eduardo. **O labirinto da saudade**. 4 ed, Lisboa: Gradiva, 2005.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Trad. de Renata Santini. São Paulo: N-1, 2018.
- REIS, Carlos. **História crítica da literatura portuguesa IX**. Do neo-realismo ao post-modernismo. Lisboa: Verbo, 2005.
- RIBEIRO, Margarida Calafate. Percursos africanos: a guerra colonial na literatura pós-25 de abril. **Portuguese Literary & Cultural Studies**, Dartmouth (University of Massachusetts), p.125-152, 1998.
- SECCO, Lincoln. **A Revolução dos Cravos**. São Paulo: Alameda, 2004.
- SEIXO, Maria Alzira. **Os romances de António Lobo Antunes**. Lisboa: Dom Quixote, 2002.
- VECCHI, Roberto. **Excepção atlântica**. Pensar a literatura da guerra colonial. Porto: Afrontamento, 2010.

UM ROMANCE HISTÓRICO ESQUECIDO: *A ESTIRPE*, DE CARLA MALIANDI

A FORGOTTEN HISTORICAL NOVEL: A ESTIRPE, BY CARLA MALIANDI

DOSSIÊ: O REALISMO E SUA ATUALIDADE

25 anos de Crítica Dialética na UnB



ORGANIZADORES:

Alexandre Pilati



Deane de Castro e Costa



Martín Ignacio Koval



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM

v. 34, n. 68, ago. 2025

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



10.26512/cerrados.v34i68.57814

FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 06/04/2025

Aceito em: 23/06/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Fabiano Ferreira Costa Vale  

SEEDF | fabianocostavale@gmail.com

Resumo / Abstract

Neste ensaio, como o próprio título já sugere, pretende-se analisar de que modo um projeto de romance histórico se prefigura no enredo do livro *A estirpe* (2023), da autora argentina Carla Maliandi (1976). Ana, protagonista do romance, é uma escritora e pesquisadora engajada no projeto de escrever um livro que aborda a história da sua família, vinculada profundamente à Conquista do Deserto ou Campanha do Deserto, uma campanha militar efetuada pelo governo da República Argentina, sob as ordens do general e futuro presidente Julio Argentino Roca (1843-1914), contra os povos Mapuche, Tehuelche e Ranquel, visando obter o domínio territorial do Pampa e da Patagônia oriental, até então sob controle indígena, denominado “Wall Mapu”. No entanto, após sofrer um acidente que lhe retira a memória, Ana precisa retomar a sua vida pessoal e o projeto esquecido. *A estirpe* é um livro singular que combina particularidades de um romance histórico, drama familiar e relato pessoal numa trama que une aleatoriedade, acontecimentos históricos, reveses familiares, angústia e alijamento. O projeto literário do romance transcende as suas páginas, pois tenta dar conta de uma história latino-americana repleta de lapsos, violências e traumas.

Palavras-chave: história, América Latina, romance histórico.

In this essay, as the title itself suggests, the intention is to analyze how a historical novel project is outlined in the plot of the book *A estirpe* (2023), by the Argentine author Carla Maliandi (1976). Ana, the protagonist of the novel, is a writer and researcher engaged in the project of writing a book that addresses the history of her family, deeply connected to the Conquest of the Desert or Desert Campaign, a military campaign carried out by the government of the Argentine Republic under the orders of General and future President Julio Argentino Roca (1843–1914), against the Mapuche, Tehuelche, and Ranquel peoples, aiming to gain territorial control over the Pampa and eastern Patagonia, which until then were under indigenous control, known as “Wall Mapu”. However, after suffering an accident that takes away her memory, Ana must resume her personal life and the forgotten project. *A estirpe* is a unique book that combines the peculiarities of a historical novel, family drama, and personal narrative in a plot that intertwines randomness, historical events, family setbacks, anguish, and estrangement. The literary project of the novel transcends its pages, as it seeks to account for a Latin American history filled with lapses, violence, and trauma.

Keywords: history, Latin America, historical romance.

INTRODUÇÃO

Em 2023, a Editora Moinhos publicou a novela *A estirpe*, da escritora Carla Maliandi (1976). Nascida na Venezuela, atualmente a autora vive em Buenos Aires, Argentina. Também conhecida por seus trabalhos como diretora e dramaturga, Carla Maliandi escreveu para programas de televisão e participou de diversos festivais. Sua primeira obra publicada no Brasil foi *La habitación alemana* (2017), no original, traduzida para o português com título de *O quarto alemão*, em 2020.

O enredo de *A estirpe* gira em torno de um acidente ocorrido em plena festa de aniversário da protagonista. A luta de Ana, escritora e professora universitária, é recuperar a memória de sua vida pessoal e profissional. Nesse processo, a professora procurará retomar o projeto de escrita de um romance sobre um fato histórico. Aqui se apresenta um problema central para a novela e a literatura latino-americana: na atualidade, o romance histórico ainda é possível?

Nessa perspectiva, algumas especificidades e questões pertinentes à natureza desse gênero romanesco serão discutidas no presente texto. Para debatê-las, serão utilizados como fundamento teórico os escritos de György Lukács (1885-1971) e de Fredric Jameson (1934-2024). Lukács, em seu livro intitulado *O romance histórico* (2015), analisa de que modo as convulsões sociais da modernidade influenciaram a gênese, desenvolvimento, ascensão e declínio desse gênero. Para o professor Fredric Jameson, em seu artigo “O romance histórico ainda é possível?” (2007), esse gênero se articula em torno da oposição entre um plano público ou histórico e um plano existencial ou individual representado pelas personagens. Jameson, assim como o fez o filósofo húngaro, também discute a dissolução desse gênero.

De certo modo, este ensaio tem como propósito continuar esse debate acerca dos aspectos determinantes do gênero romance histórico e suas transformações na produção literária contemporânea a partir da novela *A estirpe*, de Carla Maliandi. O modo particular como essa obra trata da relação entre literatura e história já evidencia que o romance histórico está desdobrando-se em outro gênero, a saber: a nova narrativa histórica. O propósito deste ensaio é demonstrar como o problema da referência histórica (Jameson, 2007) é organizado e reelaborado em torno de uma forma narrativa ou romanesca nova.

UM HISTÓRICO DA FORMA

Antes do acidente a senhora estava escrevendo um livro novo. Falava disso o dia inteiro, é verdade que não se lembra? Falava disso o dia inteiro (Maliandi, 2023, p. 20).

O livro de Carla Maliandi, *A estirpe*, ao transformar a escrita de um romance histórico em temática e problema literário, retoma antigas e persistentes questões sobre a natureza e a pertinência do romance histórico na teoria literária: ele seria ainda possível atualmente? Haveria condições históricas hoje que forneçam um pano de fundo ou material composicional para o seu enredo? Como a referência histórica seria conformada na feitura da obra? Há quem tente escrevê-lo? Quais foram as mudanças formais sofridas pelo gênero? Há mercado e público leitor para esse tipo de romance?

Talvez essas perguntas exijam um certo nível de elaboração técnica acerca da teoria dos gêneros literários que excederia os limites deste texto. No entanto, farei um breve comentário a respeito do que György Lukács (1885-1971) e Frederic Jameson (1934-2024) apontam sobre o romance histórico e suas transformações. Em seguida, faço uma análise da obra, procurando perceber em sua estrutura os limites do romance histórico e suas mudanças na literatura contemporânea.

Lukács, em seu livro *O romance histórico* (2011), explica-nos a diferença entre a forma clássica desse gênero e a atual. Para ele, a origem, o auge e o declínio do romance histórico têm relação profunda com as “grandes convulsões sociais dos tempos modernos” (Lukács, 2011, p. 31). Segundo o autor húngaro, os problemas formais desse tipo de romance seriam reflexos dessas grandes agitações de ordem histórica e social. Alguns desses problemas envolvem a adequada figuração do presente histórico, o condicionamento histórico da existência das personagens, a representação da grandeza humana por meio de seus exemplos mais significativos e a retratação do fim trágico de uma coletividade (comunidade gentílica).

Para Lukács, a forma clássica do romance histórico passou por transformações estilísticas devido à crise do realismo burguês e a uma mudança na concepção de história. *Salambô*, de Gustave

Flaubert (1821-1880), seria a mais significativa, segundo o crítico, pois “todas as tendências do declínio do romance histórico se mostram concentradas: monumentalização decorativa, privação de alma, desumanização da história e, ao mesmo tempo, sua privatização” (Lukács, 2011, p. 244).

Na parte final do seu livro, Lukács faz uma observação sobre as produções mais significativas do novo romance histórico, que interessa à minha análise aqui. De acordo com o filósofo, esses romances tenderiam a uma aproximação do gênero biografia. Na verdade, para Lukács, a biografia seria uma forma específica do romance histórico moderno. Se retornarmos ao debate do livro de Carla Maliandi, veremos que o romance que está sendo escrito por Ana remete às origens de sua família. Portanto, a carga biográfica e genealógica está bastante evidente. Cabe uma pergunta neste momento: por que a forma biográfica reaparece no romance histórico da atualidade mais uma vez como tendência?

Em seu ensaio “O romance histórico ainda é possível?” (2007), Fredric Jameson dialoga com o livro de György Lukács. O título provocativo de Jameson parte de uma observação feita pelo crítico húngaro de que, após a revolução de 1848 e a de 1917, a forma literária do *romance histórico* entra em declínio e desintegração. Esses materiais históricos, que surgem num determinado momento, são organizados e urdidos em torno da forma romanesca, ou seja, os eventos históricos paradigmáticos devem estar no centro de um romance histórico. De acordo com Jameson, “a forma narrativa desse evento primordial ou axial que deve estar presente, ou ser recriada, no romance histórico para que ele se torne histórico no sentido genérico” (Jameson, 2007, p. 191). Para o crítico literário norte-americano, o romance histórico pode renascer no pós-modernismo, “mas mediante uma reestruturação inteiramente nova e com uma abordagem nova e original do problema da referência histórica” (Jameson, 2007, p. 187).

Para Jameson, o que é notório na produção literária atual desse gênero romanesco é a predileção por imagens e histórias do passado em um momento no qual o sentido da história sofreu uma grande atrofia. Nesse sentido, a verdade histórica é abordada nesses romances históricos não mais por meio da verossimilhança, mas pela via do poder imaginativo do ficcional ou do fantástico.

Com base nessas discussões brevemente apresentadas, é possível perceber que o romance histórico, na condição de gênero literário, permanece ainda como um tema relevante para o debate teórico-crítico e prático dentro da produção literária, uma vez que romances históricos continuam sendo escritos. Ao mobilizar autores como Lukács e Jameson, percebe-se que o romance histórico não é apenas um reflexo de seu tempo, mas também um espaço de experimentação formal que desafia as fronteiras tradicionais do gênero em questão, incorporando elementos biográficos e ficcionais. No caso da obra de Carla Maliandi, como notaremos a seguir, observar-se-á uma renovação das estratégias narrativas, em que os limites do romance histórico na contemporaneidade serão questionados e ampliados. Assim, o gênero, embora transformado, continua a provocar reflexões críticas e artísticas sobre o papel da história e da memória na literatura e na sociedade.

O ROMANCE HISTÓRICO ENTRE LINHAS

Não sei como cheguei até aqui, não lembro de nada nem de ninguém. Mas de repente me lembro de uma coisa: a mosca de Rocha. Há uma mosca nas praias de Rocha que quando pica enfia uma larva dentro da gente, num braço ou numa perna, ou em qualquer parte que esteja descoberta. Dói e infecciona. Para curar-se, é preciso esperar que o verme nasça e então pressionar um pedaço de carne crua contra o braço ou o lugar do corpo que foi picado. O verme faminto deve despontar por entre a pele humana para morder a carne. E assim, puxando com cuidado, a gente consegue retirá-lo do corpo (Maliandi, 2023, pp. 9-10).

Essa é a primeira lembrança que a protagonista tem no hospital em que foi internada logo após sofrer um acidente em sua festa de aniversário de 40 anos, na qual uma bola espectral (globo) despenca do teto e a atinge na cabeça em pleno baile. O trauma foi tão severo que ela mal conseguia pronunciar uma frase inteira e com sentido. Gradualmente, Ana vai recuperando a memória e as capacidades de comunicação e locomoção. Recordar-se que tem um marido, filho e apartamento na rua Bonifácio. No entanto, uma série de questões permanecem em aberto, levando-a a confusões, mas que, conforme os dias passam, as respostas se organi-

zam em torno de sonhos e de imagens fragmentadas que acabam por revelar a vida e a obra em potência e ato da narradora.

A estrutura do livro, composto por três partes, nesse sentido, é fundamental para a reconstituição desse *eu* que se quebrou e dessa obra que se perdeu, por assim dizer. Na primeira parte, 19 curtíssimos capítulos revelam quem era a mulher que saíra do hospital depois do acidente: esposa de um homem chamado Alberto, marido bastante preocupado com a recuperação de sua esposa; dona de casa que conta com a ajuda inestimável de Mônica, sua empregada; mãe de uma criança chamada apenas de “menino” (o nome do garoto não é revelado ao longo e término da história); professora universitária e autora de um livro, mas que encontra dificuldades em ler e pronunciar simples palavras do cotidiano. Na segunda parte, vemos Ana se inteirando, por meio de relíquias familiares, documentos e diários de bordo, do que fazia antes do acidente, principalmente da redação de um livro relacionado ao passado de sua família e a um conflito bélico já esquecido. Já na terceira e última parte, constituída por apenas um único capítulo, sugestivamente intitulado “Umas orações”, tem-se a superposição de pensamentos da protagonista, na qual as imagens do enredo do livro se confundem com as próprias lembranças de sua autora.

O livro de Maliandi constrói, nessa perspectiva, uma narrativa metaficcional que transcende a recuperação individual da memória para confrontar os silêncios e as feridas da história latino-americana. A jornada de Ana, fragmentada entre sonhos, documentos e vestígios do passado, simboliza o processo coletivo de rememoração de um continente marcado por violências, apagamentos e identidades dilaceradas. A estrutura tripartite do romance — que evolui da desintegração identitária para a sobreposição caótica de pensamentos e discursos — reflete a complexidade de reconstruir narrativas em sociedades pós-traumáticas. O acidente com o globo espelhado, além de metáfora do súbito rompimento com a realidade, ecoa a fratura colonial que ainda projeta suas sombras sobre o presente. Ao entrelaçar a história íntima da protagonista com conflitos bélicos esquecidos e extermínios étnicos perpetrados, Maliandi não apenas resgata a potência política da literatura como ato de resistência, mas também questiona: qual o preço do esquecimento? A resposta parece residir na própria tessitura do texto, onde a memória, ainda que dolorosa como a larva da mosca de Rocha, exige ser extraída, confrontada e reescrita — não como cura, mas como condição indispensável para existir em um mundo que insiste em apagar suas cicatrizes.

Nesse sentido, o livro é um remexer da dolorosa ferida na memória histórica da América Latina, notadamente marcada pelo extermínio de povos e pela eliminação de grupos étnicos e sociais, que deixaram traumas na realidade e na literatura. Essa é a referência histórica problematizada no romance histórico contemporâneo. Sua conformação artístico-literária força, por sua vez, a reestruturação do gênero romance histórico sob uma nova e original abordagem, conforme o crítico norte-americano Fredric Jameson. No caso de *A estirpe*, como será demonstrado a seguir, a inovação consiste na transformação do ato de escrita de um romance histórico em personagem.

EM BUSCA DA FORMA APAGADA

É algo com um tema histórico... bem, você ainda não estava conseguindo encontrar a forma de contar a história. Ia começar em fins do século XIX, na campanha do Chaco. A história vem de sua família, você a conhece pelo seu pai... (Maliandi, 2023, p. 17).

O fragmento acima aparece no quarto capítulo, “As coisas que me importam”, da primeira parte, em que Ana questiona Alberto, como o próprio título nos diz, a respeito das coisas que mais lhe são importantes. Após terem retornado de um exame de tomografia, Alberto revela-lhe as coisas esquecidas devido ao acidente: a família, o menino, a profissão, as aulas, os alunos, o livro a ser redigido etc. Diz que a esposa vai se conectar a tudo isso novamente.

É nesse momento que Ana, por meio de Mônica, quer saber que tipo de livro estava escrevendo. Alberto lhe informa que ela procurava reconstituir a história de um tataravô que era regente da banda do exército na campanha do Chaco, também conhecida como “Campanha do Deserto”. Roca, na época, ordenou que as suas tropas destruíssem os assentamentos indígenas da etnia guaicuru naquela região. À medida que os soldados iam disparan-

do e incendiando as cabanas, a banda musical do tataravô de Ana tocava marchas militares para animar os ânimos do regimento.

Alberto disse também que sua esposa ficou impressionada com o fato de ser esse tipo de música uma arma de guerra, e que o tataravô dela havia encontrado e levado uma menininha da etnia toba. Essa criança serviu como empregada da família por toda a sua vida. Para a família da autora, o seu tataravô era um orgulho, uma espécie de herói. Alberto termina o diálogo falando para sua mulher que era sobre toda essa história que ela estava tentando escrever, mas não conseguia encontrar a forma adequada de fazê-lo.

Você ficava impressionada ao pensar que essa música era uma arma de guerra. Numa dessas investidas, seu tataravô encontrou uma menina chorando. Uma menininha toba, ali, assustada, entre a fumaça e todos aqueles corpos espalhados. Em pleno galope, puxou a menina para cima do cavalo, escondeu-a debaixo da capa e a trouxe para viver em sua casa com sua família. Eles a batizaram de María. O nome original não se sabe. Chamavam-na de a china Maria, e ela foi empregada do velho, de seus filhos e de seus netos pelo resto de seus dias. Para a sua família, seu tataravô é um orgulho, uma espécie de prócer. Era sobre essa história que você estava tentando escrever. Você ainda não tinha encontrado a forma de contá-la, dava voltas e mais voltas. Agora só o que importa é nos concentrarmos em sua recuperação (Maliandi, 2023, p. 18).

Em seu artigo “Minha vó foi pega a laço”, Daniel Munduruku comenta uma história muito semelhante. Segundo o escritor, várias pessoas procuram-no para lhe dizer que possui uma avó que foi pega a laço, ou seja, sequestrada por um homem branco. Tantas foram as vezes nas quais isso ocorreu, que ele até já se acostumou. No entanto, o autor não deixa de pensar no assunto, em mulheres que foram escravizadas e usadas por toda vida. Para ele, esse orgulho consiste numa forma poética para esconder a dor de uma nação originada a partir da violência. Sem a consciência desse fato, não há conciliação possível com o passado.

O Brasil foi “inventado” a partir das dores de suas mulheres e é importante não esquecermos esta história para podermos olhar de frente para nosso passado e aprendermos com ele. O Brasil precisa se reconciliar com sua história; aceitar que foi “construído” sobre um cemitério. Apenas dessa forma saberemos lidar com criatividade sobre a verdadeira história de como “minha avó foi pega a laço” (Munduruku, 2017).

Assim como o Brasil, a Argentina, em particular, e a América Latina como um todo precisam se reconciliar com suas respectivas histórias, aceitar que foram igualmente construídas sobre cemitérios. A complexidade histórica, cultural e emocional abordada no romance de Carla Maliandi expõe os desafios de lidar com legados familiares que refletem dilemas éticos e sociais profundos. Ao resgatar a história do tataravô como regente da banda militar durante um momento de violência histórica contra populações indígenas, a obra confronta o leitor com a dualidade entre o orgulho familiar e as implicações morais das ações do passado. Assim, o texto destaca não apenas a importância da memória e da identidade, mas também a dificuldade de encontrar uma forma adequada de contar histórias que trazem à tona injustiças e tensões latentes. A busca pela forma narrativa revela um esforço literário contínuo de reconciliação entre o pessoal e o histórico, entre o íntimo e o coletivo, apontando para a complexidade de abordar temas sensíveis com autenticidade e profundidade.

A NOVA NARRATIVA HISTÓRICA

Como se observou na breve análise de *A estirpe*, essa obra combinou particularmente os materiais históricos que surgiram em um determinado momento da história da Argentina, e que bem pode ser ampliado para a história da América Latina como um todo, uma vez que o processo de colonização (e seus herdeiros) articulou brutalmente expansão territorial e eliminação de povos originários.

Ao interseccionar a existência individual da protagonista com o acontecimento histórico conhecido como Campanha do Deserto, o livro de Carla Maliandi aborda de maneira original e nova o problema da referência histórica, principalmente porque, como vimos com os apontamentos de Lukács e Jameson, a forma clássica de romance histórico entra em declínio e desintegração no final do século XIX e início do século XX.

A particularidade artística notada em *A estirpe* é a transformação do processo de escrita de um romance histórico em personagem. É a já conhecida técnica literária da história de um livro em potência no enredo do próprio livro em ato, pensando aqui em termos aristotélicos. Nesse sentido, a recuperação após o acidente sofrido pela narradora-personagem, em que lembranças pessoais e profissionais emergem com fragmentos da trama de um romance histórico, é a conformação artístico-literária do problema da referência histórica, que, no caso aqui analisado, trata-se do evento paradigmático da Campanha do Deserto. Essa é a ferida ainda aberta na história da Argentina; o verme faminto da mosca de Rocha que desponta por entre a pele coletiva para morder a carne da consciência.

A busca pela forma, o problema da escrita de um romance histórico, é a representação literária desse desajuste com a história, com o trauma, manifesto na ausência dos nomes do tataravô e do filho da protagonista. Se o passado não pode ser identificado adequadamente, o futuro torna-se uma incógnita pela crise do presente. E o acerto de contas com o passado só acontecerá quando aquilo que foi tomado como despojo de guerra seja devolvido, simbolicamente, a quem é de direito. Sem esse reconhecimento não há denúncia das atrocidades do passado e tão pouco futuro a ser denominado.

REFERÊNCIAS

JAMESON, Fredric. O romance histórico ainda é possível? **Novos Estudos CEBRAP**, (77), 185–203, 2007.

LUKÁCS, György. **O romance histórico**. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015. (Edição Kindle)

MALIANDI, Carla. **A estirpe**. Traduzido por Sérgio Karam. São Paulo: Moinho, 2023.

MUNDURUKU, Daniel. **Minha vó foi pega a laço**. Disponível em: <<https://danielmunduruku.blogspot.com/2017/11/minha-vo-foi-peg-a-laco.html>>. Acesso em: 31 mar. 2025.

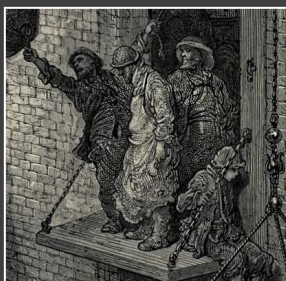
TEIXEIRA, Aline. Editora Moinhos. **A estirpe**. 2023. Disponível em: <<https://editoramoinhos.com.br/loja/a-estirpe/>>. Acesso em: 28 fev. 2024.

ENTRE A CRUELDADE E O HUMANISMO: UMA LEITURA DE *LA FURIA*, DE SILVINA OCAMPO

BETWEEN CRUELTY AND HUMANISM: A READING OF LA FURIA, BY SILVINA OCAMPO

DOSSIÊ: O REALISMO E SUA ATUALIDADE

25 anos de Crítica Dialética na UnB



ORGANIZADORES:

Alexandre Pilati



Deane de Castro e Costa



Martín Ignacio Koval



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM

v. 34, n. 68, ago. 2025

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



10.26512/cerrados.v34i68.57693

FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 30/03/2025

Aceito em: 30/05/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Daniele dos Santos Rosa  

IFB | daniele.rosa@ifb.edu.br

Resumo / Abstract

Considerada uma das mais importantes escritoras da América Latina, Silvina Ocampo aborda em seus contos temáticas que transitam entre o estranho e o fantástico que permeiam o cotidiano da vida social. Na obra *A Fúria e Outros Contos*, publicada em 1959, os contos transfiguram experiências que misturam a fantasia e o grotesco ao problematizarem as relações humanas. Nesse mundo narrado há alguma proposta de futuro? Ao se encarar um presente distópico, é possível criar possibilidades de uma outra sociabilidade? Este ensaio, portanto, tem por objetivo estudar, na obra mencionada, a relação entre a organização formal e temática característica dos textos de Ocampo e o sentido que neles é construído, confrontando o destino cruel ao qual seus personagens estão submetidos e a promessa humanizadora contida na obra literária, em seu efeito estético.

Palavras-chave: fantástico, realismo, vida cotidiana.

Considered one of the most important writers in Latin America, Silvina Ocampo's short stories address themes that move between the strange and the fantastic that permeate the daily life of social life. In the work *A Fúria e Outros Contos*, published in 1959, the tales transfigure experiences that mix fantasy and the grotesque by problematizing human relationships. In this narrated world, is there any proposal for the future? By facing a dystopian present, is it possible to create possibilities for another sociability? This essay, therefore, aims to study, in the aforementioned work, the relationship between the formal and thematic organization characteristic of Ocampo's texts and the meaning that is constructed in them, confronting the cruel destiny to which his characters are subjected and the humanizing promise contained in the literary work, in its aesthetic effect.

Keywords: fantastic, realism, everyday life.

Considerada atualmente uma das principais autoras argentinas, Silvina Ocampo, como é de conhecimento comum, estava ao mesmo tempo muito presente e ausente do cenário artístico argentino. Presente, pois estava envolvida, direta ou indiretamente, com as principais produções culturais do século XX, entre elas a publicação, em 1940, da famosa *Antología de la Literatura Fantástica*, em colaboração com seu esposo Bioy Casares e com Jorge Luis Borges. Contudo, sua ausência – especialmente no meio literário – também é marcante e perdurou até meados da primeira metade do século XXI. No Brasil, só muito recentemente duas de suas obras foram traduzidas e publicadas: *A Fúria e outros contos*, em 2019, e *As convidadas*, em 2022.

Esse ensaio, nesse sentido, busca apresentar um estudo da obra *A Fúria e outros contos*, realizado a partir da crítica literária dialética. Para tanto, foram escolhidos alguns contos – em especial “*La liebre dorada*”, “*El mal*”, “*El vástago*” e “*La casa de los relojes*” – considerados importantes por materializarem questões do livro como um todo, mas também da obra da autora e das relações entre o fantástico/insólito e a realidade na América Latina.

O primeiro aspecto a ser abordado está relacionado com uma visão geral da obra de Silvina que estaria centrada em temáticas que transitam entre o estranho/insólito, o fantástico e o cotidiano. Como bem salienta Gamarro (2010, p. 136), há na obra de Silvina “una atmósfera libre y poética en que la fantasía, en vez de alejarnos, nos aproxima de la realidad”. Essa relação que aproxima o fantasmal da realidade, como sabemos, é uma característica do fantástico latino-americano, enunciada por Carpentier em suas obras *Literatura e consciência política na América Latina* (1969) e *El reino de este mundo* (1949).

Para Carpentier, o insólito ou o estranho – que, na Europa, pertenceria ao mundo imaginário –, na América Latina, estaria na realidade, não apenas nas explicações folclóricas, mas principalmente na experiência social cotidiana. Corroboram essa análise os escritores Gabriel García Márquez e Juan Rulfo. Ambos transfiguraram em seus romances e contos o quanto a experiência cotidiana pode ser fantasmal, cujo estranho ou insólito não nos afasta da experiência histórica concreta. Ao contrário, esse fantasmal parece iluminar a vida cotidiana tão contraditória e inexplicável.

Tanto em García Márquez como em Rulfo, a vida cotidiana iluminada por essa figuração fantasmal traz em si uma grande carga de violência. As personagens desses autores vivenciam experiências muitas vezes agressivas e até cruéis. O fantasmal, portanto, não esconde ou ameniza a brutalidade do cotidiano. Pelo contrário, essa mesma brutalidade é realçada, confirmada ou evidenciada pelo estranho ou insólito.

Diante disso, como se posiciona a obra de Silvina Ocampo? Nela, o fantasmal também nos projeta para a realidade, evidenciando uma violência cotidiana?

Um início de resposta a essas questões está em como os contos de Silvina na obra aqui estudada transfiguram experiências que misturam fantasia, muitas vezes com um caráter muito infantil, de muita inocência, com uma violência que se aproxima do grotesco. Para aprofundar nessa questão, tomemos o conto “*La liebre dorada*”.

Nesse conto, um narrador desconhecido conta a Jacinto a história de uma lebre muito especial. Uma lebre que: “las innumerables transmigraciones que había sufrido su alma le enseñaron a volverse invisible o visible en los momentos señalados para la complicidad con Dios o con algunos ángeles atrevidos” (Ocampo, 2023, p. 2).

A lebre, que está sendo perseguida por um grupo de cães caçadores, além de possuir poderes mágicos, ainda dialoga com os cães. Seria, então, uma fábula? Não! O próprio narrador adverte: “Éste no es un cuento para niños, Jacinto” (Ocampo, 2023, p. 2). Se não é uma fábula, o que os elementos fantasiosos do texto pretendem transfigurar?

Esse conto, em que esse tom infantil e mágico é muito evidente, traz algo que nos outros textos ganhará cada vez mais força e centralidade: uma violência cotidiana, quase que naturalizada. A lebre, ao ser perseguida, corre velozmente. Seu poder de transmutação passa a confundir seus perseguidores, que também correm velozmente e não conseguem mais vê-la. Os animais correm tanto que quase desfalecem. Extremamente cansados, param e se deitam. Percebem que há mais alguém ali, mas parece ser um outro cão — apesar de saberem que são apenas cinco. Ao recuperarem a força e serem chamados por seu tutor, os cães se afastam, e a Lebre segue seu caminho.

O mágico do texto liberta a Lebre, mas evidencia também uma longa experiência de violência, que, no mundo animal — para os cães ou para a própria Lebre —, é, sim, considerada natural, afinal são

as leis da natureza. Contudo, não estamos no mundo animal apenas. O mundo ao qual a lebre e os cães estão já é o mundo humanizado, um mundo reconstruído para satisfazer as necessidades humanas.

Esse fator, que é responsável por retermos o conto, evidencia-se em dois momentos centrais do texto. O primeiro é quando o narrador tenta explicar a Jacinto a motivação dos cães: “Los perros no eran malos, pero habían jurado alcanzar la liebre sólo para matarla” (Ocampo, 2023, p. 3). Se não há maldade própria nos cães, a quem foi feito o juramento? E para quê?

Cito o texto:

La liebre penetró en un bosque, donde las hojas crujían estrepitosamente; cruzó una pradera, donde el pasto se doblaba con suavidade; cruzó un jardín, donde algunas personas, alrededor de una mesa, tomaban café. Las señoras dejaron las tazas, para ver la carrera desenfreada que a su paso arrasaba con el mantel, con las naranjas, con los racinos de uvas, con las ciruelas, con las botellas de vino (Ocampo, 2023, p. 3).

Nesses momentos, somos retirados do mundo mágico de animais falantes e transportados para o mundo humano. Um cotidiano que interfere no modo de vida ao seu redor, afinal os cães passam a caçar pelo simples desejo de matar e, como demonstra o público espectador da corrida, pelo deleite daqueles que de suas cadeiras veem os animais.

Como avisado, não estamos em uma história para crianças. Nesta, há uma violência que está nas entrelinhas, mas é iluminada pela própria fantasia. Como veremos a seguir, não apenas iluminada, mas problematizada. Mas, antes de se passar para esse questionamento da violência, esse mesmo movimento será tratado em mais três contos, pois o que, em “*La liebre dorada*”, estava só enunciado passa a ser, nesses contos, o elemento central do mundo narrado.

Nos contos “*El mal*”, “*El vástago*” e “*La casa de los relojes*” há uma diferença significativa em relação ao conto “*La liebre dorada*”. O tom infantil, inocente de fábula, desaparece completamente. Nesses contos, somos inseridos em uma realidade muito cotidiana, cuja narração se realizará na forma de uma “história contada”, mas sem qualquer caráter mágico. Começemos pelo conto *La casa de los relojes*.

La casa de los relojes possui uma forma diferente dos outros contos aqui estudados. Trata-se de uma carta destinada a uma “Estimada señorita”. Esse formato epistolar mantém o tom de “se contar uma história”, a qual, neste caso, é contada por um estudante que, a pedido de sua professora – a destinatária –, produziu um texto sobre “los últimos días de mis vacaciones” (Ocampo, 2023, p. 35). É importante salientar que, embora o narrador seja uma criança, diferentemente do conto abordado anteriormente, neste não há qualquer tom mágico.

Ao contrário, o narrador conta um pouco de suas férias, concentrando-se na “fiesta que dio Ana Maria Sausa para el bautismo de Rusito” e principalmente na presença de Estanislao Romagán, um relojero corcunda, muito admirado pelo narrador, que adorava ver os seus relógios e despertadores.

Como um dos convidados, Estanislao Romagán vai à festa e é muito bem recebido. Até que Gervásio Palmo lhe promete renovar seu terno em sua tinturaria. Com entusiasmo, todos passam a seguir Estanislao e Gervásio, entre eles o menino narrador. Após uma descrição entusiasmada da Tinturaria, o narrador reproduz um diálogo em que Gervasio avisa ao Estanislao que a reforma de seu terno será feita em seu próprio corpo. Manifestando uma inocência quase pueril, Estanislao aceita e se acomoda na engrenagem.

Contudo, o cheiro dos produtos químicos afeta nosso narrador, que vê a agitação dos adultos presentes quase como uma “operación quirúrgica” (Ocampo, 2023, p. 39). Nessa confusão, nosso narrador acaba caindo e não vê mais nada. Seu relato – de uma alegria que se encerrou repentinamente – encerra-se. No parágrafo seguinte, já descobrimos que o narrador nunca mais volta a ver Estanislao e que seus pertences são levados pela vizinhança. Ao questionar sua mãe, recebeu apenas uma resposta: “se fue a otra parte” (Ocampo, 2023, p. 40).

O que mais chama a atenção nesse conto é como a violência transparece no relato infantil. O narrador desconhece o destino de Estanislao, não percebeu ou suspeitou o que lhe foi feito. Por ser uma criança, isso é aceitável. Contudo, a fatura do conto traz ao leitor algo que está para além da consciência do menino narrador.

Nós não sabemos exatamente o que foi feito a Estanislao, mas inferimos que foi algo de tamanha violência que ocasionou sua morte. Uma morte que teve como assassinos e espectadores homens e mulheres de uma vizinhança que acabavam de participar de um batismo. Homens e mulheres que, após a morte de Estanislao, furtam seus relógios e outros bens. Mulheres como a própria mãe de nosso narrador que tem os olhos vermelhos de chorar “por la carpeta de macramé y el adorno” (Ocampo, 2023, p. 43).

Se, em “*La liebre dorada*”, a violência está inferida, em detalhes sutis do mundo narrativo, em “*La casa de los relojes*” a crueldade já toma mais forma, tornando-se bem mais visível aos olhos do leitor, ainda que sem a consciência do narrador. Uma violência que em nenhum momento parece questionada. Um questionamento impossível ao nosso narrador talvez, mas que também não se realiza com nenhuma outra personagem do enredo.

Esse mesmo efeito de concentração, que é possível ver nos dois contos estudados, dá-se ao acrescentarmos a este estudo o conto “*El vástago*”. Narrado por uma personagem, conta-se a história de uma família composta inicialmente por um pai e seus dois filhos. Cheio de manias estranhas, Ángel Arturo era um pai muito duro. Mesmo vivendo em uma grande casa, os meninos tinham de dormir em um quarto apertado, sem banheiro, usado para fazer uns doces que não podiam provar. Os meninos crescem, arriscam-se em pequenas fugas, são agredidos fisicamente pelo pai e permanecem ali.

O narrador se apaixona e se relaciona com Letícia. No entanto, ao engravidar, ela é obrigada a se casar com o irmão do narrador, que também se chama Arturo. A criança nasce e todos passam a viver na mesma casa, sob as ordens do agora “Labuelo”, como o avô passa a ser chamado. Diferentemente dos filhos, o neto também nomeado de Ángel Arturo dispõe de uma liberdade jamais vista naquela casa, que surpreende a todos.

Um dia, ao ver a criança brincando com uma arma de brinquedo com o avô, nosso narrador tem uma ideia de vingança: dar à criança uma arma de verdade que poderá matar o então patriarca da família. Com a contribuição do irmão e da cunhada, o plano é executado. O assassinato acontece:

En el cuarto frío (era el mes de julio), tiritando, sin mirarnos, esperamos la detonación, mientras fregábamos el piso, porque se había inundado, junto con Buenos Aires, el ajibe del patio. Tardó aquello más que toda nuestra vida. ¡Pero aun lo que más tarde llega! Oímos la detonación. Fue un momento feliz para mí, al menos (Ocampo, 2023, p. 24).

Nesse conto, a violência é explícita. Se nos textos anteriores aparecia subentendida, aqui a agressividade e a crueldade estão evidentes, relatadas em detalhes. Nosso narrador-personagem tem plena consciência de seu sofrimento. Mas, está preso a esta casa, preso ao nome que se repete em todos, como um ciclo infernal.

Porém, o assassinato – então cometido por um inocente, em uma brincadeira – torna-se parte desse mesmo ciclo. O neto assume o lugar do avô, com as mesmas ações. O texto finaliza com os pais e o tio chamando o agora patriarca de “Labuelo”, o mesmo nome que a criança chamava por seu avô.

Esse desdobrar-se sempre no mesmo nome, no mesmo lugar, nas mesmas ações dá força a uma violência constante, sem sentido, que perpetua. Junto ao crescente dessa nitidez da crueldade que vai aparecendo ao se relacionar os três contos, a ausência de razão vai também se avolumando. Nenhum desses atos violentos parece ter um sentido: ou é uma caçada inútil, ou assassinatos que envoltos em um clima de muita naturalidade não chocam as personagens. Todas elas, de alguma forma, vítimas ou algozes, estão habituadas e não conseguem perceber o próprio ato violento – como Estanislao – ou se percebem como parte inerente desse mundo cruel, como Arturo, o narrador, que percebe como a vingança de seu pai, ao se metamorfosear no neto, foi mais bem-sucedida que a sua.

Esses contos transfiguram, então, uma violência que, em seu movimento centrípeto, conduz todos a uma crueldade sem fim? Nesses mundos narrados é possível haver alguma proposta de futuro? Para responder a essas questões, será acrescentado ao nosso painel mais um conto, intitulado “*El mal*”.

Narrado em terceira pessoa, acompanhamos a trajetória de Efrén, que está internado em um hospital. A narrativa inicia-se com Efrén indignado com os cuidados que seu vizinho de cama hospitalar está recebendo no momento de sua morte. Para a personagem, estar no hospital é como estar “en el paraíso” (Ocampo, 2023, p. 16):

Cuando estaba sano solía comer con tanta rapidez que todos los alimentos tenían el mismo sabor. Ahora, reconocía la diferencia que hay hasta en los gustos de una Naranja y de una mandarina. Apreciaba cada ruido que oía en la calle o en el edificio, los voces y los gritos, el ruido de las cañerías, de los ascensores, de los automóviles, de los coches de caballos que pasaban (Ocampo, 2023, p. 16).

É importante notar como há no conto uma inversão muito significativa. Se a doença é um mal, um problema, para a personagem foi uma solução: “Soñaba: era la primera vez que podía soñar” (Ocampo, 2023, p. 17). Se sua vida fora do hospital, ainda que saudável, era terrível, violenta; estar ali, mesmo que doente, era a quebra, o rompimento com essa crueldade, própria de sua experiência social: “Los pies ya no le dolían de tanto caminar, ni la cintura de tanto estar agachado, ni el estómago de pasar tanta hambre” (Ocampo, 2023, p. 17).

Sabemos pouco da vida de Efrén fora do hospital, mas esse pouco denuncia uma violência sentida, sofrida por ele que o faz desejar desesperadamente uma enfermidade para que possa sentir-se humano, completo. Quando ouve de um médico que ele está melhorando, Efrén se desespera. Passa a ter pesadelos terríveis com sua vida fora do hospital. Tudo retorna, o cansaço, a fome, o desespero: “Sudó, se agachó, sufrió, lloró, caminó léguas y léguas para conseguir la tranquilidad que ahora querían arrebatarse” (Ocampo, 2023, p. 23).

Comparado aos contos estudados, “*El mal*” retoma o tema da violência, sem ser explícita, mas muito presente na vida da personagem. Tão presente que impõe o inusitado, que é alguém preferir a doença à saúde. É possível haver uma crueldade maior? Porém, esse universo violento ao qual a personagem deriva é rompido por outro tipo de experiência também humana. No hospital, Efrén recebe visitas, conhece e conversa tranquilamente com as enfermeiras, recebe cuidado e atenção, não passa fome, não se cansa demasiado. Ou seja, enquanto enfermo, Efrén vivencia algo que é simplesmente a promessa da humanidade, que construiu a sua volta toda uma sociabilidade que lhe garantisse não apenas a sobrevivência, mas uma vida repleta de realizações.

Como as outras personagens estudadas anteriormente, Efrén padece. Mas, diferentemente dos contos “*El vástago*” e “*La casa de los relojes*”, há um espaço, um lugar em que uma outra sociabilidade acontece, em que ele pode voltar a se sentir humano, a sonhar. Essa é, aliás, sua maior dor, maior que a doença que o aflige, pois sair desse espaço é retornar ao lugar onde não se sente humano. O conto acaba exatamente nessa aflição, nessa luta interna de Efrén para cultivar em si um mal que o permita experimentar algo mais humano.

Esse lugar, encontrado por Efrén, permite sua realização humana, permite a ele vivenciar experiências que, por mais humanizadas que sejam – como sonhar, sentir o sabor dos alimentos, diferenciar os sons, conversar, aconselhar –, estão suspensas. Esse lugar, ainda que breve e inusitado, rompe com uma violência desumanizadora que está na vida de Efrén fora do hospital e se materializa também nos contos estudados anteriormente. Se em “*El vástago*” e “*La casa de los relojes*” essa violência é sem sentido e interminável, em “*El mal*” ela é, pelo menos por algum tempo, rompida. Esse rompimento se dá pela própria ação humana. É a convivência harmônica, solidária que a personagem vivencia dentro do hospital que a permite sentir-se humana novamente.

Em “*El mal*” essa força humanizadora parece breve, quase que impossível de manter. Mas, em “*La liebre dorada*”, essa força se realiza mais concretamente. Como argumentado anteriormente, o tom fabular é negado pelo narrador; contudo, ao nos defrontarmos com animais falantes, não nos é possível negar essa experiência totalmente. Ao contrário, quase que mecanicamente, buscamos a moralidade do conto. Esta, realmente, dissolve-se quando vemos que aquele mundo humano – mesmo com uma superfície mágica – é constituído sob uma violência sem sentido.

Contudo, não é uma lebre qualquer. E não é apenas uma lebre falante. É um animal com memória, que experienciou o tempo pré-histórico e a modernidade humana. Um ser que, ao ver seus perseguidores esvaídos de cansaço, traz-lhes água, molha seus focinhos para que se refresquem, cuida de cada um deles. Humanizada, em um mundo desumanizado pelos próprios seres humanos, a lebre realiza aquilo que é uma promessa construída pelo próprio desenvolvimento da humanidade, a qual, ao se separar do mundo animal, torna-o objeto que suprirá suas necessidades, as necessidades de toda uma sociedade.

É o efeito estético, reconstruído a partir da forma fabular, que torna a experiência de uma lebre uma vivência humana. Nesse mesmo sentido, é o efeito estético próprio de cada conto, evidenciado nas relações construídas entre eles, que nos permite verificar como as narrativas de Silvina transfiguram algo além do puro insólito, estranho ou violento. O mágico – que vai perdendo força ao longo de todo o livro e que desaparece nos contos escolhidos – é gradualmente substituído por um olhar voltado ao cotidiano, que reconhece suas mazelas, mas que também pode observar suas potencialidades.

Se a crueldade é parte inerente das personagens, como vimos nos contos, a generosidade também é. Confronta-se o destino cruel ao qual seus personagens estão submetidos a uma promessa humanizadora contida na obra literária, em seu efeito estético. Ao leitor cabe uma compreensão mais profunda, inacessível às personagens. Um entendimento que permite encontrar não apenas o sentido da violência, mas principalmente reconhecer que a promessa de sua superação está na própria humanidade.

REFERÊNCIAS

- GAMERRO, Carlos. Los três momentos de Silvina Ocampo. In: _____. **Ficciones barrocas: una lectura de Borges, Biotecnologia Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández**. Buenos Aires: Eterna Cadência, 2010.
- HOSIASSON, Laura Janina. O insólito como forma: Silvina Ocampo. In: García, Flávio; Gamakhalil, Marisa Martins (organizadores). **Vertentes do insólito ficcional - ensaios**. Rio de Janeiro: Abralic, 2015.
- LUKÁCS, George. **Estética 1 - La peculiaridade de lo estético**. 4 v. Barcelona: Grijaldo, 1982.
- MARX, Karl. **Manuscritos economicos-filosóficos**. Tradução, apresentação e notas de Jesus Raniére. São Paulo: Boitempo, 2008.
- OCAMPO, Silvina. **La furia y otros cuentos**. Edición al cuidado de Ernesto Montequin. Formato digital. Buenos Aires: Penguin Random House Grupo Editorial S. A., 2023.
- OCAMPO, Silvina. **A Fúria e outros contos**. Tradução de Lívia Deorsola. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

PERSONAGENS E PAISAGENS GENÉRICAS: UMA APROXIMAÇÃO TENTATIVA

CHARACTERS AND GENERIC LANDSCAPES: A TENTATIVE APPROACH

DOSSIÊ: O REALISMO E SUA ATUALIDADE

25 anos de Crítica Dialética na UnB



ORGANIZADORES:

Alexandre Pilati



Deane de Castro e Costa



Martín Ignacio Koval



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM

v. 34, n. 68, ago. 2025

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



10.26512/cerrados.v34i68.57662

FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 31/03/2025

Aceito em: 10/06/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Martín Ignacio Koval  

UNA | martinignaciokoval@gmail.com

Resumo / Abstract

Este estudo examina a relação entre personagens típicos e gêneros literários mais ou menos estereotipados ("esquemáticos"), com foco especial nas robinsonadas. A pesquisa aborda três questões centrais: a determinação mínima imposta pelo gênero aos personagens, os limites das transformações intertextuais desses personagens e a interação entre personagem, gênero e evolução histórico-literária. Para isso, é analisada uma obra do crítico Noé Jitrik, juntamente com as contribuições teóricas de Gérard Genette, Marie-Laure Ryan e David Fishelov. Os resultados indicam que as robinsonadas exigem apenas dois traços essenciais: o personagem deve ser um sobrevivente e estar isolado. A reconhecibilidade do gênero é preservada por meio de uma "paisagem genérica", mais também pela disseminação cultural da figura de Robinson Crusoé. A análise do desenvolvimento histórico revela transformações nos traços secundários dos personagens, o que garante a continuidade do gênero, embora com um afastamento significativo de seu modelo original. Com isso, buscamos contribuir tanto para o estudo da recepção dos gêneros literários denominados "esquemáticos" quanto para o aprofundamento da teoria do personagem ficcional.

Palavras-chave: personagem, gênero literário, paisagem genérica, Robinson Crusoé, robinsonada.

This study examines the relationship between typical characters and more or less stereotyped ("schematic") literary genres, with a special focus on robinsonades. The research addresses three central questions: the minimum determination imposed by the genre on characters, the limits of intertextual transformations of these characters, and the interaction between character, genre, and historical-literary evolution. For this, a work by critic Noé Jitrik is analyzed, along with the theoretical contributions of Gérard Genette, Marie-Laure Ryan, and David Fishelov. The results indicate that robinsonades require only two essential traits: the main character must be a survivor and be isolated. The recognizability of the genre is preserved through a "generic landscape," but also through the cultural dissemination of the figure of Robinson Crusoe. The analysis of historical development reveals transformations in the secondary traits of characters, ensuring the genre's continuity, although with a significant distancing from its original model. In this way, we aim to contribute to both the study of the reception of schematic literary genres and the further development of the theory of fictional character.

Keywords: Character, literary genre, generic landscape, Robinson Crusoe, robinsonade.

INTRODUÇÃO

A relação entre os personagens e os gêneros literários não é arbitrária, mas se baseia em convenções compartilhadas que orientam tanto a criação quanto a recepção das obras. Certos tipos de personagens, que chamaremos de *tipificados*, ao aparecerem em um relato, não apenas sinalizam o gênero ao qual a narrativa pertence, mas também moldam as expectativas em torno do seu desenvolvimento e desfecho. Assim como ocorre com a aparição em um relato de um elemento “marcado” em um sentido genérico (por exemplo, um cemitério em que se percebem movimentos estranhos ou uma tempestade em alto-mar seguida de um naufrágio), a apresentação de um personagem tipificado (o zumbi ou o náufrago) ativa um “horizonte de expectativas” (Jauss, 2016 [1991]) em relação aos acontecimentos que (provavelmente) ocorrerão e aos que jamais poderiam ocorrer, à constelação de personagens esperada, às suas características psíquicas e ao tipo de emoções que – em consequência – poderão ser despertadas em relação a eles.

Este modo de funcionamento se explica pelo fato de que o gênero é, entre outras coisas, um esquema mental compartilhado por seus usuários, ou seja, pelos produtores e receptores. Os autores de textos (literários, mas também de outros meios, é claro), ao criar uma história, seguem (ou subvertem) as convenções do gênero para atender ou desafiar as expectativas do público. Por outro lado, os leitores interpretam e compreendem a história a partir desses marcos preexistentes, o que facilita sua imersão e compreensão do relato (Fishelov, 1995; Eder, Jannidis & Schneider, 2010, p. 42-44).

Entre as múltiplas perguntas que se poderia fazer sobre a relação entre personagem tipificado e gêneros literários esquemáticos, escolhemos três: 1. Qual é a determinação mínima que esse tipo de gênero impõe aos seus personagens? Esta pergunta é, a priori, fácil de responder, mas acreditamos que, ainda assim, vale a pena explorá-la com certo cuidado. As outras duas perguntas são de resposta mais complexa: 2. Quais são os limites das transformações intertextuais possíveis dos personagens tipificados, com vistas à preservação da “reconhecibilidade” do gênero? 3. Qual é a relação entre o personagem tipificado e o gênero, de um lado, e o desenvolvimento histórico-literário, de outro?

No que se segue, tentaremos responder a essas questões a partir de um estudo das chamadas “robinsonadas”. Em primeiro lugar, buscamos obter uma aproximação inicial às relações entre personagem e gênero, e às determinações que este impõe àquele, analisando em detalhes um livro esquecido do crítico argentino Noé Jitrik. Em seguida, exploramos os tipos de transformação que o personagem típico pode atravessar, trazendo à tona diversos exemplos e apoiando-nos, sobretudo, em Gérard Genette e Marie-Laure Ryan. Em terceiro lugar, recorrendo a David Fishelov, buscamos uma maneira de nos aproximarmos da evolução dos gêneros a partir do estudo do personagem. Esperamos, assim, contribuir para o estudo da recepção dos gêneros literários que chamamos “esquemáticos” e, ao mesmo tempo, para a teoria do personagem ficcional.

A DETERMINAÇÃO MÍNIMA: O NÁUFRAGO E SUA ILHA

Em *El no existente caballero* (O cavaleiro inexistente, 1975), o pouco conhecido – embora, por outro lado, brilhante – ensaio que Noé Jitrik dedica ao conceito de personagem na literatura latino-americana, o problema da relação entre personagem e gênero literário é apenas tocado de forma superficial. Concretamente, isso ocorre no capítulo dedicado a Horácio Quiroga, cujos “contos missionários” são considerados por Jitrik uma instância de transição entre “a máxima exigência de verossimilhança” do naturalismo do século XIX e a “quase dissolução” do personagem na nova narrativa latino-americana (1975, p. 14).

Em contos como “La insolación” (A insolação, 1917) ou “El hombre muerto” (O homem morto, 1928), haveria um deslizamento da interioridade ou psicologia do personagem “em favor da situação”. A “figura do personagem” fica “aberta” devido à sua falta de história psicológica, e deve ser “preenchida” pelo leitor. Nesse sentido, a distância do leitor em relação ao personagem – muito grande no naturalismo cientificista – é notavelmente reduzida: o leitor tem diante de si a imediata situação que a entidade fictícia enfrenta. O curioso é que, apesar da inusitada proximidade, tudo conspira, em virtude do que se acaba de dizer, contra a “identificação caracterológica ou psicológica” (Jitrik, 1975, p. 57).

É que, anônimo, o personagem se desprende de sua história, “não parece ligado a uma causalidade: começa de um estado determinado e o que se conta sobre ele não pretende nenhuma evolução que conduza a qualquer tentativa de imitação do tempo; falta, portanto, essa vontade definidora de ‘biografia linear’, que é algo como a tematização da ‘verossimilhança’” (p. 56). Os personagens obede-

cem a uma lógica de “ocultamento” tanto em termos procedimentais (relacionados a uma técnica de configuração artística) quanto da lógica do mundo ficcional: na fronteira – esse é o caso de Jones (“La insolación”), Juan Brown (“Tacuara-Mansion”), Orgaz (“El techo de incienso”, O teto de incenso), o “homem” (“El hombre muerto”) ou o doutor Else (“Los desiladores de naranjas”, Os destiladores de laranjas) –, “cada homem é puro presente, negação de seu passado, pois a fronteira é a marginalidade por excelência e ali caem os que não querem ser lembrados” (p. 57).

Neste ponto, Jitrik concede que o acima exposto (o desvio do foco do personagem para a situação material-existencial) é favorecido pelo gênero: o conto, exercitado muito conscientemente pelo autor de “El almohadón de plumas” (O travesseiro de penas). Concretamente, a “economia dos meios expressivos”, descrita pelo próprio Quiroga em seu “decálogo”, a condensação e síntese às quais o gênero “obriga” implicam que “a ‘situação’ seja valorizada e o personagem empalideça”. Assim, o crítico conclui: “O conto seria um exercício de síntese, enquanto a novela seria um exercício de análise: Quiroga triunfou no primeiro e fracassou estrepitosamente no segundo” (p. 57).

Como tudo isso se vincula ao nosso tema? O que se revela nas reflexões de Jitrik é que o gênero (e não apenas a época histórica, a escola literária ou o estilo pessoal do autor) impõe condicionamentos sobre o (modo de composição do) personagem. As diferenças a esse respeito entre conto e romance são intuitivas: se o espaço é reduzido, não é possível caracterizar psicologicamente o personagem. Trata-se de uma ideia simples, mas que serve para manter presente uma verdade que muitas vezes é esquecida.

No caso das robinsonadas, enquanto subforma de (em princípio) romance o pressuposto em relação ao personagem é que *ele deve ser um sobrevivente isolado*. Nas robinsonadas de grupo, como *Die Insel Felsenburg* (*A Ilha Felsenburg*), falaríamos de um grupo de sobreviventes isolados; não acreditamos que haja grandes diferenças a esse respeito. Assim como não pode haver romance gótico sem vilão, *western* sem cowboy, romance de formação (*Bildungsroman*) sem um adolescente indeciso ou conto policial sem um detetive, não pode haver robinsonada sem um naufrago ou grupo de naufragos que, pelo próprio ato do naufrágio, se encontram isolados de algum modo de seus semelhantes. Esta é a determinação primária que o subgênero impõe, como condição mínima, ao protagonista ou ao grupo de personagens.

Esta ideia de naufrágio remete à segunda acepção de sua definição segundo o dicionário da RAE: “Grande perda, desgraça ou desastre” (Real Academia Española s.f., definição 2), que, por sua vez, abrange a primeira: “Perda ou ruína da embarcação no mar ou em rio ou lago navegáveis” (Real Academia Española, s.f., definição 1). De fato, se olharmos retrospectivamente para as robinsonadas, partindo do presente até chegar à sua conformação no início do século XVIII – com Marx, acreditamos que, para o estudo de gêneros literários como a robinsonada, em um sentido metodológico, aplica-se perfeitamente o que sugere a frase segundo a qual “[a] anatomia do homem é uma chave para a anatomia do macaco” (2007, p. 26) – fica claro que a determinação básica que se impõe ao protagonista (ou ao grupo) é a de ser o sobrevivente (ou os sobreviventes) de uma desgraça: nisso não há diferenças entre o protagonista anônimo de *Espelhos negros* (Schwarze Spiegel, Alemanha, 1951), de Arno Schmidt – que é, aparentemente, o único sobrevivente de uma Terceira Guerra Mundial – e Robinson Crusoe.

Além disso, a condição mínima que, segundo postulo, o protagonista deve cumprir é repetida várias vezes nas diversas definições que circulam socialmente. Assim, uma enciclopédia online inglesa registra o seguinte sob a entrada “Robinsonade”: “Qualquer romance escrito em imitação de *Robinson Crusoe* (1719-1720), de Daniel Defoe, que trate do problema da sobrevivência do naufrago em uma ilha deserta” (Encyclopædia Britannica s.f.). Para além do problema que possa ser o uso do termo “imitação” – no último tópico deste trabalho nos referiremos à dimensão histórica à qual parece aludir “imitação” –, aqui se menciona a palavra “naufrago” e, além disso, remete-se ao necessário isolamento como preço a ser pago pela sobrevivência (“ilha deserta”).

É necessário esclarecer que o fato de tentarmos ajustar nossa compreensão das robinsonadas a definições fornecidas por um dicionário geral da língua espanhola e por uma enciclopédia obedece ao fato de que, com Fishelov (1995), acreditamos que, particularmente no caso de gêneros populares, o gênero literário não pode ser definido de maneira normativa a partir da “superioridade” da visão academicista, mas sim de uma perspectiva empírica. Não se pode deixar de prestar atenção ao modo como o conhecimento implícito dos usuários (tanto especialistas quanto leigos) dos gêneros circula

socialmente, ou seja, os modos como “a comunidade literária percebe e usa as categorias genéricas” (Fishelov, 1995, p. 119; cf. também Ryan, 1981, p. 18).

AS TRANSFORMAÇÕES POSSÍVEIS E SEUS LIMITES

Quanto aos limites das transformações possíveis do personagem tipificado no interior do subgênero das robinsonadas, podemos dizer que não existem, além do que denominamos a condição ou exigência mínima. Conforme dissemos, essa se refere, por um lado, ao fato de que o protagonista deve ser um naufrago, ou seja, na segunda acepção do dicionário da RAE, um sobrevivente de uma desgraça, e, por outro, ao fato de que o preço a pagar por essa sobrevivência é o seu isolamento, seja total (o protagonista permanece sozinho) ou parcial (o protagonista sobrevive com uma ou mais pessoas), o que o coloca no que tem sido chamado de uma “*Nullpunktsituation*”, que refere-se à uma “situação de ponto zero de um estado de carência física e psíquica quase total” (Reckwitz, 1976, p. 213). Em todo o restante, o protagonista pode variar, inclusive de maneira radical, sem que o gênero deixe de ser reconhecível. A seguir, tentaremos explicar por que isso ocorre; para isso, apresentaremos três razões.

Em *Palimpsestos* (1962), Gérard Genette dedica muitas páginas ao estudo de *Robinson Crusoé*, de Daniel Defoe (e seus hipertextos), e parece também sustentar implicitamente a posição de que as transformações possíveis de *Robinson Crusoé* não têm limites. Essa é, pelo menos, a impressão que fica ao ler a seção em que apresenta a transposição heterodiegética (um caso particular de relação hipertextual em que o hipertexto desenvolve a mesma ação do hipotexto, mas em um universo diferente) e a homodiegética (aqui, o universo é o mesmo, mas surge uma nova ação ou uma ação com outras características).

Na transposição homodiegética, em geral, mantém-se o nome dos personagens, o que “é um sinal quase infalível da fidelidade diegética”. Já a transposição heterodiegética serve “para explorar a capacidade de variação pragmática do hipotexto” (1989, p. 379-80). O *Robinson Crusoé* (*Robinson Crusoe. Neubearbeitet*, 1779/1780), de Johann Karl Wezel, podemos pensar, é um exemplo da primeira. A segunda, por sua vez, abre um enorme leque de possibilidades para o hipertexto: podem mudar o meio social, a época, a localização geográfica e, em relação ao personagem, os diversos sinais de identidade como o nome, o sexo, a idade, a nacionalidade, a pertença familiar e a cosmovisão, entre outras coisas.

O problema que reaparece repetidamente no livro de Genette é o da reconhecibilidade de um gênero. Nosso interesse reside exclusivamente em pensar a reconhecibilidade em função do personagem tipificado, de modo que a questão adequada aqui é até que ponto esse personagem pode se transformar sem colocá-la em risco e por que, em todo caso, a infinita transformabilidade dos personagens nas robinsonadas não compromete a reconhecibilidade. Além da inegável contribuição de Genette, acreditamos – seguindo o “conselho” de Marie-Laure Ryan – que uma abordagem adequada ao problema da reconhecibilidade de um gênero (especialmente um tão popular quanto o das robinsonadas) deve considerar um aspecto central da teoria do personagem: sua incompletude ontológica, que pode ser complementada e entendida, no âmbito da teoria dos mundos ficcionais, pelo princípio da menor divergência.

O princípio da menor divergência – que explicamos nos parágrafos seguintes – e a incompletude ontológica são duas noções muito próximas da teoria dos mundos ficcionais. E a doutrina da intertextualidade ou transtextualidade – definível como “[t]udo o que coloca o texto em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (Genette, 1989, p. 9-10) – é totalmente compatível com aquele princípio. Diz Ryan: “Sustento que os dois princípios [o de ‘menor divergência’ e a ‘doutrina da intertextualidade’] não são incompatíveis, mas complementares: o funcionamento da menor divergência depende das relações intertextuais tanto quanto o funcionamento da intertextualidade se apoia na menor divergência” (1991, p. 54). O que estamos fazendo aqui, portanto, é seguir o “conselho” ou indicação de Ryan: confiamos na complementariedade entre a teoria da intertextualidade (que até aqui trabalhamos com Genette) e alguns conceitos da teoria dos mundos ficcionais.

A *incompletude ontológica*. Os personagens fictícios são incompletos em um sentido ontológico, na medida em que a única via de informação que temos para saber algo sobre eles é um determinado dispositivo semiótico, que é necessariamente parcial (Grupo Luthor, 2020, p. 78). Mas, curiosamente, em um sentido cognitivo, são “completos”, em virtude da atividade reconstrutiva (ou, mais precisamente, “completativa”) do leitor, que, por exemplo, atribui a Robinson Crusoé – na medida em

que o considera como uma entidade análoga a um ser humano – funções fisiológicas como urinar e defecar ou sentir algum tipo de desejo sexual, mesmo que essas não sejam mencionadas em nenhuma das duas partes do *Robinson Crusoe* de Defoe.

O princípio de menor divergência. Em relação a essa característica distintiva dos textos ficcionais, Ryan formulou o “princípio de menor divergência” (*principle of minimal departure*), que supõe que, quando reconstruímos em nossa mente o mundo narrado, o fazemos de maneira que ele difira o mínimo possível do mundo real (Ryan, 1991, p. 51). Assim, ainda que os personagens de *Os Simpsons* sejam amarelos e tenham quatro dedos (não todos: pensemos no Dr. Hibbert, por exemplo), subentendemos que, como ocorre com os humanos em nosso mundo, eles têm órgãos internos: “um pâncreas, uma vesícula”, etc. (Grupo Luthor, 2020, p. 78). Ao receber uma informação que não condiz com o mundo real (por exemplo, seres antropomórficos amarelos e com quatro dedos), o leitor realiza um ajuste, que poderia ser enunciado assim: *No mundo ficcional de Os Simpsons, tudo é idêntico ao nosso, exceto pelo fato de que ali os seres que fazem as vezes de humanos têm quatro dedos e, em geral, a pele amarela.*

Mas o que nos importa é que o princípio da menor divergência pode ser aplicado não apenas em relação à nossa enciclopédia do mundo real, mas também em relação a um mundo ficcional determinado¹. Ryan diz assim: “O princípio da menor divergência permite optar não apenas pelo mundo real como quadro de referência, mas também por um universo textual” (1991, p. 54). A ideia é que uma enciclopédia ficcional, específica de um gênero, “torna-se disponível para o receptor ao reconhecer os elementos que caracterizam um texto como pertencente a um gênero determinado” (Grupo Luthor, 2020, p. 82).

É central aqui o fato de que o reconhecimento ativa a consciência de uma “paisagem genérica” (*generic landscape*) – que seria a enciclopédia ficcional tornada disponível para o leitor –; ele explica que, ao ler um conto de fadas, sabemos que nesse mundo particular pode haver dragões – ainda que não tenham sido mencionados até então ou que nunca o sejam –, mas não financistas, agentes da bolsa ou cantores de “cumbia villera”². A noção de “paisagem genérica” refere-se a um conceito dentro da teoria dos mundos ficcionais, onde se descreve o conjunto de elementos e convenções que caracterizam um determinado gênero literário ou ficcional. Essas “paisagens” são constituídas pelas expectativas e características típicas de um gênero, que os leitores reconhecem e com as quais interagem ao abordar uma obra desse tipo.

Reparar que existe uma enciclopédia ficcional (mental) que se torna disponível ao ler uma robinsonada nos permite aprofundar a compreensão das relações de intertextualidade que se estabelecem entre as obras particulares. O elemento que ativa a paisagem genérica é o naufrágio seguido do isolamento do protagonista em relação aos seus semelhantes. Isso permite pensar nos protagonistas de histórias de naufrágio e sobrevivência como contrapartes³ do naufrágio original; Robinson Crusoe, sem que importe se, na terminologia de Genette, se trata de uma transposição homodiegética (com manutenção do universo e, portanto, do nome) ou heterodiegética (quando se trata de outro universo e, portanto, muda-se o nome). Em nossa opinião, no entanto, os modos como o leitor atribui a uma obra dada uma pertença a um gênero diferem dependendo de se trata de um ou outro modo de transposição.

No caso das duas robinsonadas alemãs mais importantes da Ilustração tardia – ambas publicadas em duas partes, em 1779/80 – *O jovem Robinson* (Der neue Robinson), de Joachim Heinrich Campe e *Robinson Crusoe. Revisado* (do já mencionado Wezel), os dois autores – seguindo, em sentidos muito diferentes e quase antagônicos, uma inspiração de origem roussoniana – fazem pequenas mo-

1 Usamos “mundo real” como sinônimo de “mundo atual”, algo que não é completamente correto, para evitar entrar em precisões que não fazem parte do objetivo deste trabalho. Podemos entender a noção de “enciclopédia”, por sua vez, como uma metáfora para se referir “à maneira como o conhecimento sobre o mundo atual [ou sobre um mundo ficcional particular] está organizado na mente humana” (Grupo Luthor, 2020, p. 79).

2 A *cumbia villera* é um subgênero da cumbia argentina que surgiu no final da década de 1990 nos bairros populares (chamados de “villas” ou “villas miséria”) da Grande Buenos Aires. É um estilo musical que não só possui um ritmo dançante, mas também se caracteriza por suas letras explícitas, que falam sobre a vida nesses bairros: as dificuldades econômicas, o consumo de drogas, os confrontos com a polícia, a violência, o amor e a diversão.

3 Assim se explica a noção de “contraparte” em *Multiversos*: “Todos os personagens presentes em um texto ficcional são entidades ficcionais. Quando essas entidades estabelecem uma relação de identificação com entidades de outros mundos, elas se tornam contrapartes. Ou seja, cada texto ficcional no qual apareça Napoleão faz referência a um indivíduo ficcional diferente, mas todos eles são contrapartes entre si e com o Napoleão histórico” (Grupo Luthor, 2020, p. 86).

dificações que, embora terminem por mudar o sentido global do texto de Defoe, obrigam o leitor a supor que todos os detalhes não mencionados “respeitam” o estado de coisas do romance inglês fundacional. Ambas constituem exemplos de transposição com manutenção do nome e do mundo.

O conto “O fim de Robinson Crusoé” (La fin de Robinson Crusoé, França, 1978), de Michel Tournier, que é muito breve, começa onde termina a primeira parte de *Robinson Crusoe* e narra a tentativa frustrada de Robinson de retornar à sua ilha. Segundo Genette, este texto é um exemplo de “epílogo alógrafo”. Ou seja, uma continuação (e término), em um hipertexto, da mesma história do hipotexto, feita por um autor diferente (Genette, 1989: 256). O mesmo poderia ser dito da peça radiofônica “Adiós, Robinson” (1977), de Julio Cortázar. No caso do conto de Tournier, o vínculo hipertextual é evidente desde o título, de modo que, ao ler que Robinson se tornou “ranzinza” por não conseguir reencontrar sua ilha (Tournier, 2006, p. 26), recorremos à nossa enciclopédia ficcional e fazemos o ajuste correspondente (“neste mundo ficcional, Robinson não volta à ilha porque não a encontra”) e respondemos afirmativamente à pergunta que nos fazemos sobre o fato de sua ranzinze ser coerente com o sistema de características que associamos ao modelo ou protótipo⁴. Além disso, supomos que, em relação tanto ao personagem quanto ao mundo, todo o resto é tal como se refere no texto de Defoe.

Mais complexa é a explicação do mecanismo mental que se ativa a partir da leitura de obras como *Susana e o Pacífico* (Suzanne et le Pacifique, França, 1921), de Jean Giraudoux; *Espelhos negros* de Schmidt, *A costa do Mosquito* (The Mosquito Coast, EUA, 1981), de Paul Theroux, ou *O marciano* (The Martian, EUA, 2011), de Andy Weir, que não mantêm nem o nome do protagonista nem a semelhança quanto ao mundo ficcional – um caso interessante intermediário é o de Robinson Cruso (sem o “e”) em *Foe* (África do Sul, 1986), de J. M. Coetzee, onde se apresenta a situação de uma “quase” identidade –. Os ajustes que devemos fazer como leitores em Giraudoux, Theroux e Weir são muitos, de modo que chega um ponto (já nas primeiras páginas) em que compreendemos que não faz sentido continuar supondo que “todo o resto” é idêntico ao *Robinson Crusoe* original, simplesmente porque isso seria antieconômico. Mas, de qualquer maneira, não podemos deixar de conceber os personagens dessas obras como contrapartes de Robinson Crusoé e, portanto, as novelas habitadas por eles como parte da tradição narrativa das robinsonadas.

A primeira razão que explica a liberdade em relação às transformações é, portanto, que a exigência mínima sobre o personagem tipificado (+náufrago, +isolado) ativa uma paisagem genérica. Isso parece ser uma característica de todos os gêneros com personagens tipificados. No filme de terror *Dead Meat* (Irlanda, 2007), de Conor McMahon, os zumbis correm a grande velocidade –que os torna mais agressivos e perigosos – e dormem em pé. Esses dois traços não costumavam ser atribuídos aos zumbis na tradição cinematográfica anterior. No entanto, como todos os zumbis, os criados por McMahon são entidades “renascidas” sem mais intenção do que comer cérebros humanos. Esses dois últimos traços ativam a “paisagem genérica” e fazem com que o gênero seja reconhecível apesar da presença desses traços “estranhos”.

O mesmo se aplica às *robinsonadas*: o protagonista de *Schwarze Spiegel* – por exemplo – é um leitor muito culto e voraz que, ao contrário de Robinson Crusoé, detesta “o trabalho da terra” (Schmidt, 2012, p. 334), mas – assim como o célebre náufrago – é o (inicialmente) único sobrevivente de um “naufrágio” que o separou do resto da humanidade. Esta última propriedade satisfaz o “mínimo grau de semelhança” (Margolin, 1990, p. 866) exigido para a contraparte e, de forma genérica, associa o sobrevivente do mundo pós-apocalíptico de Schmidt ao protagonista do romance *Robinson Crusoe*. O fato de que a fronteira entre o náufrago e a humanidade não seja mais o oceano, mas sim a que separa os mortos pelo desastre atômico e os sobreviventes, é um detalhe importante em termos temáticos, mas não do ponto de vista da pertença ao gênero *em um sentido amplo*.

Pra introduzir as outras duas razões, é necessário chamar a atenção para o fato de que temos aplicado o princípio da menor divergência de maneira ligeiramente diferente do modo como é apresentado por Ryan em seu *Possible Worlds*, pois estamos atribuindo a uma obra o que a autora afirma ser próprio de um gênero. Ou seja, estamos usando a noção de enciclopédia ficcional referida ao ro-

4 Não podemos mostrá-lo aqui, mas, em grande medida, toda a segunda seção de nosso trabalho é uma discussão com Margolin (1990), cuja preocupação central é a mesma que a nossa: mostrar como as contrapartes de um protótipo mantêm sempre, mesmo nos casos mais radicais, um vínculo de semelhança que assegura o reconhecimento (cf. p. 864-871).

mance *Robinson Crusoe* mais do que ao gênero das robinsonadas. Fazemos isso porque acreditamos que um detalhe importante não considerado de forma adequada no livro de Ryan é que existem obras que fundam gêneros, e isso repercute sobre a forma como funcionam o mencionado princípio e a enciclopédia ficcional.

Em seu livro, Ryan usa como exemplo os contos de fadas e as histórias de Sherlock Holmes, mas não parece estar ciente da importante diferença existente entre os dois. É verdade que não há um conto de fadas fundacional: o conto de fadas “prototípico” é uma “abstração de muitos textos” (1991, p. 56). Mas, no caso do romance policial clássico, assim como nas robinsonadas – e também, por exemplo, no *Bildungsroman* ou romance de formação – não há necessidade de um modelo abstrato: o “prototipo” é uma obra concreta, com uma data de publicação e um autor precisos, cujo protagonista foi se tornando, ao longo da história cultural, uma espécie de fonte inesgotável de contrapartes.

A “reconhecibilidade” do modelo nas transposições heterodiegéticas não parece ser garantida apenas pelo elemento que ativa o “paisagem genérica”: o naufrágio e o isolamento como preço a pagar pela sobrevivência. Isso parece ser muito pouco para permitir a total liberdade em todos os outros traços do personagem. É mais: uma jovem francesa de gostos suntuosos (*Suzanne...*), um intelectual niilista (*Espelhos negros*), um ianque farto da sociedade de consumo (*A costa do mosquito*) ou um astronauta (*O marciano*) decididamente não fazem parte da “paisagem genérica” das robinsonadas. É apenas a posição estrutural relativa (ou seja, o que temos denominado de “exigência” ou “condição mínima”) de personagens como – respectivamente – Susana, o narrador de Schmidt, Allie Fox e Mark Watney que permite entendê-los como contrapartes de Robinson Crusoe e, no final das contas, o que habilita a classificar todas essas obras como robinsonadas?

A nosso entender, a resposta a esta última pergunta é “não”. A reconhecibilidade das robinsonadas se baseia na razão que apresentamos acima, mas também em mais dois fatores. Por um lado (segunda razão), as robinsonadas se erguem sobre a base de uma única obra inconmensuravelmente influente: o romance de Defoe, cujo protagonista se tornou um mito da modernidade individualista ocidental (Watt, 1962). Essa situação faz com que sua presença no imaginário social e na circulação midiática (em romances, dramas, filmes, programas de TV, videogames, grupos no Facebook, threads no Twitter, etc.) seja tamanha que não é de forma alguma necessário ter lido o livro para conhecer certos detalhes da história do naufrago solitário (Taylor, 2002) ou se identificar com seu destino quando se passa alguns dias de férias em uma ilha qualquer do mundo. Isso é justamente o que Tournier (2017) se refere no início de sua famosa conferência de 1967 sobre o herói de Defoe: *Nous sommes tous Robinson Crusoe*, todos somos Robinson Crusoe.

Por outro lado (terceira razão), de qualquer forma, os próprios romances recém-mencionados – e muitos outros – se encarregam de referir (sempre criticamente) o modelo, deixando clara sua condição de robinsonadas ou, pelo menos, sua pretensão de ser lidas como tais. Em geral, isso ocorre no final das obras, depois que “o hipotexto [foi] silenciado durante muitas páginas” (Genette, 1989, p. 386). Assim, Susana lê o romance de Defoe, que encontra em sua ilha, entre os restos de um naufrago que a precedeu, e critica a forma como o famoso Crusoe depredou a natureza da ilha; o narrador de *Espelhos negros* também se compara com aquela figura mítica, zombando de seu otimismo colonizador, e Allie Fox se refere em três ocasiões distintas ao modelo, para denegri-lo⁵. As robinsonadas são, a um nível de conteúdo, autorreferenciais, e buscam sempre, em geral, “delatar-se” como tais para se inscrever explicitamente nessa tradição. Isso restabelece a reconhecibilidade do gênero nos casos mais extremos.

PERSONAGEM E EVOLUÇÃO HISTÓRICA DO GÊNERO

É necessário repensar tudo o que foi exposto levando em conta o fator histórico: os gêneros literários não são atemporais, mas estão sujeitos às mudanças históricas. Se considerarmos a configu-

5 “Só, só nas margens de um arquipélago, uma mulher se preparava para ler *Robinson Crusoe*” (1925, p. 228), afirma a narradora e protagonista de Giraudoux. O narrador de Schmidt anota: “Eu estava caminhando ao longo da borda da floresta, assim, pensando em mim, literalmente: sem outra intenção. Como Robinson, com dois rifles, e devido ao sol do meio-dia, sob a viseira branca do meu boné” (2012, p. 361-2). No romance de Theroux, uma das menções ocorre quando a família já está instalada na lagoa de Brewer e vive miseravelmente com os restos que encontra na praia: madeiras, metais, plásticos e até tampas de vaso sanitário. Assim, Allie diz aos filhos: “O Crusoe naufrago típico vive como um macaco. Mas eu não sou um tolo” (Theroux, 1983, p. 282), e tenta explicar a eles como podem fazer uso dos restos da civilização que a maré “traz” para eles.

ração do protagonista, podemos dizer que as robinsonadas se desenvolvem, de maneira geral, ao longo de três grandes períodos. O período inaugural corresponde ao século XVIII e seus heróis burgueses; *O Robinson suíço* (Der schweizerische Robinson, Suíça, 1812), de J. D. Wyss, é uma transição que dá origem ao segundo período, tipicamente do século XIX, marcado pelos protagonistas adolescentes do sexo masculino; a partir da metade do século XX, identifica-se um terceiro período, onde o protagonista já é um homem ou mulher adultos cuja origem social é irrelevante, pelo menos no que se refere ao subgênero. Os traços {+burguês}, {+adolescente, +masculino} e {+adulto} são então adicionados, respectivamente, em cada um dos três períodos como elementos historicamente determinados à condição *sine qua non* de {+náufrago isolado}. Este último traço – repetamos – é inerente à definição do subgênero, sendo o atributo definidor do personagem tipificado e, portanto, das robinsonadas; enquanto os outros têm caráter secundário, derivado e histórico.

Não é necessário lembrar que Robinson Crusoe é, antes de tudo, um burguês. Em *A ilha Felsenburg* (*Die Insel Felsenburg*, Alemanha, 1731), de J. G. Schnabel, Albert Julius é o único homem burguês entre as quatro pessoas que sobrevivem ao naufrágio; como tal, ele é o elemento “dinâmico” frente à ociosidade do capitão Lemelie e do aristocrata Van Leuven. Além disso, após a morte destes dois, ele funda a primeira família da ilha ao se casar com Concordia, também de origem burguesa⁶. Em *A ilha de coral* (*Coral Island*, Escócia, 1857), de R. M. Ballantyne, o que importa em Ralph Rover (15 anos), Jack Martin (18 anos) e Peterkin Gay (13 anos) não é mais sua classe social, mas sua idade. Em *A ilha de concreto* (*Concrete Island*, Inglaterra, 1974), de J. G. Ballard, ou em *O marciano*, finalmente, o determinante para – respectivamente – Robert Maitland ou Mark Watney é sua condição de seres humanos, em uma clara mudança do subgênero para preocupações de ordem existencial que, até meados do século XX, embora presentes em muitos casos, não ocupavam um lugar central⁷.

Fishelov – valendo-se de conceitos das ciências cognitivas e da psicolinguística – propõe uma definição de gênero literário na qual a percepção dos usuários do gênero (autores, leitores, docentes, estudantes, editores, livreiros, etc.), como já indicamos, tem um lugar destacado. De fato, afirma que os gêneros literários não são percebidos nem como “categorias rigidamente unificadas nem como um conglomerado de textos literários, reunidos ao acaso, que compartilham meramente uma rede de similaridades soltas” (1995, p. 117). Em vez disso, remetendo a Ryan (1981), constata que são percebidos como “categorias estruturadas, com um ‘núcleo duro’ consistente em membros prototípicos” que, por sua vez, têm entre si “um grau relativamente alto de semelhança” (p. 117).

A tese que defendemos é que a distinção que Fishelov faz entre “o núcleo duro” e a “periferia”, extremamente produtiva, tem, contudo, uma limitação: não leva em consideração as determinações históricas que atuam sobre os gêneros. No caso particular das robinsonadas, ocorre, a nosso ver, o seguinte: as obras que fazem parte do “núcleo duro” são as do século XVIII; o elemento que as relaciona intimamente é a condição burguesa do protagonista. O naufrágio das robinsonadas até *O Robinson suíço* é o representante de um projeto cultural, econômico, político e social de transformação revolucionária do mundo. Quando esse elemento se perde (depois de 1815), as robinsonadas já se vinculam de forma mais indireta ao modelo, sem que, no entanto, percam sua reconhecibilidade.

Com base nisso, podemos concluir que a distinção entre os três períodos das robinsonadas de acordo com o tipo de traço secundário que se adiciona à “condição *sine qua non*” – ou seja, {+burguês}, {+adolescente varão} ou {+adulto homem ou mulher} – é muito mais relevante, em termos de compreensão do desenvolvimento histórico das robinsonadas, do que a distinção feita anteriormente entre robinsonadas com transposição homodiegética e heterodiegética. O vínculo entre o hipotexto *Robinson Crusoe* e *A Ilha Felsenburg*, um hipertexto historicamente próximo no qual ocorre uma transposição heterodiegética, é muito mais estreito do que entre o hipotexto e, por exemplo, *Sex-*

6 Na argumentação de György Lukács em seu artigo “O romance” (publicado em russo em 1935 e depois incluído em *Escritos de Moscou*), Robinson Crusoe aparece como o herói “positivo” típico do século XVIII, o que seria uma consequência de que Defoe (e os romancistas da época) “se encontra[va] em uma relação positiva com sua época, com sua classe social [ou seja, a burguesia], que realiza a grande transformação da época” (2011, p. 52). Lukács afirma que, no período de ascensão universal da burguesia, acentua-se, como nunca antes na história da novela moderna, “o princípio progressista, ativo na burguesia” (p. 51). É por isso que ele destaca o fato de que, com “cada pá ou enxada [dada]”, Robinson está submetendo a natureza (o mundo) à civilização, que é a civilização burguesa (p. 53).

7 O mesmo pode ser dito do protagonista de *Espelhos negros*, da mulher de quarenta e poucos anos que protagoniza *A parede* (*Die Wand*, Áustria, 1963), de Marlen Haushofer, ou do agente da FedEx, Chuck Noland, no filme *Náufrago* (*Cast Away*, EUA, 2000), de Robert Zemeckis.

ta-feira ou os limbos do Pacífico, que conserva a identidade diegética (inclusive mantendo o nome) mas, de maneira nenhuma, o “espírito de época” da obra de Defoe.

É possível entender de outra forma a relação entre o núcleo duro e as obras periféricas: pode-se postular que com *O Robinson suíço*, primeiro, e com *Espelhos negros*, depois, surgem duas subformas mais ou menos autônomas das robinsonadas, a “robinsonada de protagonista adolescente”, que se torna quase indiferenciável do romance de aventuras, e o que se chamou de “robinsonada pós-apocalíptica” (Jabłkowska, 1989). Isso mesmo é explicado por Ryan em relação ao conto de fadas: “Se [um texto que adiciona conteúdo erótico ao conto de fadas] dá início a um gênero por si só (chamemos de conto de fadas erótico), a nova paisagem será obtida pela apropriação de todas as características dos contos de fadas e adicionando a sexualidade às propriedades relevantes dos personagens” (1991, p. 56). Não podemos entrar aqui, no entanto, na (difícil) questão de até que ponto as obras mencionadas inauguram ou não novos gêneros.

CONCLUSÕES

De certo modo, como sugere implicitamente Margolin (1990), é válido pensar que o interesse inerente ao estudo dos personagens ficcionais reside em sua utilidade para realizar classificações de gênero e tudo o que isso implica: a possibilidade de comparar obras com base em critérios que não sejam arbitrários (por exemplo, relativos ao gosto do crítico), mas objetivos. Em qualquer caso, neste trabalho buscamos mostrar que a análise do “personagem tipificado” é fundamental para se obter uma definição satisfatória de um gênero esquemático como o das robinsonadas, para compreender sua enorme capacidade de transformação de uma obra para outra e, também, o modo como se desenvolveu historicamente.

As robinsonadas impõem duas únicas condições ao personagem em termos de traços primários: que se trate de um sobrevivente (náufrago) e que esse fato implique seu isolamento do restante dos seres humanos. Em todo o restante, a liberdade criativa do autor é total. As transformações possíveis do personagem são ilimitadas, mas isso não compromete sua “reconhecibilidade”, que está garantida por três fatores: a ativação, no leitor, de uma “paisagem genérica”, em virtude do surgimento do traço primário; a onipresença do mito de Robinson Crusoe na cultura midiática ocidental; e a tendência das obras particulares a revelar, em nível de conteúdo, sua dívida com a obra prototípica.

A análise do desenvolvimento histórico das robinsonadas e do modo como isso incide sobre seus personagens tipificados mostra, por sua vez, que os dois traços primários permanecem inalterados em diferentes épocas (são traços *suprahistóricos*), enquanto ocorrem mudanças fundamentais nos traços secundários, que devem ser concebidos, portanto, como traços *históricos*. O estudo destes últimos deixa claro que há duas formas básicas de entender as robinsonadas. Em um sentido estrito, são um fenômeno limitado ao Iluminismo europeu e à época de ascensão da burguesia (com um protagonista burguês). Por outro lado, *em um sentido amplo*, conseguiram operar uma série de transformações — sobretudo, a partir de meados do século XX, uma perda do componente “classista” e uma concomitante “universalização” do protagonista — que lhes permitem continuar relevantes até os dias de hoje, ainda que ao custo de manter uma relação significativamente mais marginal com o modelo.

Em síntese, a análise das robinsonadas, centrada na figura do personagem tipificado, oferece uma compreensão profunda das dinâmicas que regem os gêneros literários esquemáticos. A importância da análise dos personagens tipificados não só facilita a definição e a compreensão do gênero, mas também permite uma reflexão mais ampla sobre como os gêneros literários evoluem ao longo da história, mantendo-se, ao mesmo tempo, fiel aos seus elementos centrais. Em última instância, este estudo contribui para uma apreciação mais crítica da interação entre personagem e gênero, crucial para a compreensão da literatura da literatura e dos modos como seus usuários a recebem.

REFERÊNCIAS

EDER, Jens; JANNIDS Fotis & Ralf SCHNEIDER. 2010. Introduction. In: EDER, Jens; JANNIDS Fotis & Ralf SCHNEIDER (eds.). **Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film and Other Media**. Berlín: De Gruyter, 2010. p. 3-64.

FISHELOV, David. The Structure of Generic Categories: Some Cognitive Aspects. **Journal of Literary Semantics**, v. 24, n. 2, p. 117-26, 1995.

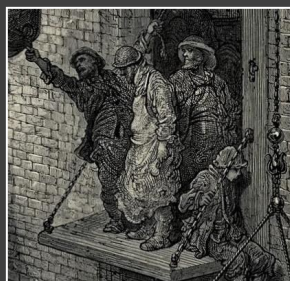
- GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: La literatura en segundo grado. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.
- GIRAUDOUX, Jean. **Suzanne et le Pacifique**. París: Éditions Émile-Paul Frères, 1925.
- GRUPO LUTHOR. **Multiversos**; Una introducción crítica a la teoría de los mundos ficcionales. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2020.
- JABŁKOWSKA, Joanna. Moderne Robinsonade oder Absage an die Hoffnung? Gattungsgeschichtliche Überlegungen zu Arno Schmidt, Marlen Haushofer und Friedrich Dürrenmatt. In: BRAUNGART, Wolfgang (ed.). **Über Grenzen**: Polnisch-deutsche Beiträge zur deutschen Literatur nach 1945. Peter Lang: Frankfurt/M, 1989, p. 33-45.
- JAUSS, Hans Robert. **Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik**. Frankfurt/M: Suhrkamp, 2016.
- JITRIK, Noé. **El no existente caballero**: La idea de personaje y su evolución en la narrativa latinoamericana. Buenos Aires: Megápolis, 1975.
- LUKÁCS, György. La novela. In: **Escritos de Moscú**. Trad. Miguel Vedda & Martín Koval. Buenos Aires: Gorla, 2011, p. 29-75.
- MARGOLIN, Uri. Individuals in Narrative Worlds: An Ontological Perspective. **Poetics Today**, v. 11, n. 4, p. 843-71, 1990.
- MARX, Karl. **Elementos fundamentales para la crítica de la economía política**. V. 1. Trad. Pedro Scairon. Madrid: Siglo XXI, 2007 [1857-58].
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. s/f. Naufragio. In: **Diccionario de la lengua española**. Disponível em: <https://dle.rae.es/naufragio>. Acesso em 12 dezembro 2024.
- RECKWITZ, Erhard. **Die Robinsonade**: Themen und Formen einer literarischen Gattung. Amsterdam: Grüner, 1976.
- ROBINSONADE. s/f. In: **Encyclopædia Britannica**. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/robinsonade>. Acesso em 18 de junho 2021.
- RYAN, Marie-Laure. On The Why, What and How of Generic Taxonomy. **Poetics**, v. 10, p. 109- 26, 1981.
- RYAN, Marie-Laure. 3. Reconstructing the Textual Universe: The Principle of Minimal Departure. In: **Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory**. Bloomington: Indiana University Press, 1991, p. 48-60.
- SCHMIDT, Arno. Espejos negros. In: **Los hijos de Nobodaddy**. Trad. Florian von Hoyer & Guillermo Piro (Espejos negros). Barcelona: De Bolsillo, 2012, p. 303-93.
- SCHNABEL, Johann Gottfried. **La isla Felsenburg**. 2 volumes. Trad. Martín Koval. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, 2017.
- TAYLOR, Charles. Modern social imaginaries. **Public Culture**, v. 14, n. 1, p. 91-124, 2002.
- THEROUX, Paul. **La costa de los mosquitos**. Trad. Rolando Costa Picazo. Buenos Aires: Emecé, 1983.
- TOURNIER, Michel. **Nous sommes tous Robinso Crusoe**. France Culture, 10 outubro 2017 [1967]. Disponível em: <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/vendredi-ou-les-limbes-du-pacifique-116-1ere-diffusion-14-et-16081967>. Acesso em: 26 junho 2024.
- TOURNIER, Michel. El fin de Robinson Crusoe. In: TOURNIER, Michel. **El urogallo**. Madrid: Alfaguara, 2006 [1978], p. 21-6.
- WATT, Ian. Chapter 3. Robinson Crusoe, individualism and the novel. In: **The Rise of the Novel**. Trad. Lourdes Ortiz. Berkeley/Los Ángeles: University of California Press, 1962, p. 60-92.

COMPLEXIDADE LITERÁRIA, ABUSO E SAGA JUVENIL EM NABOKOV, SALINGER E LEWIS CARROLL

LITERARY COMPLEXITY, ABUSE, AND THE YOUTH SAGA IN NABOKOV, SALINGER, AND LEWIS CARROLL

DOSSIÊ: O REALISMO E SUA ATUALIDADE

25 anos de Crítica Dialética na UnB



ORGANIZADORES:

Alexandre Pilati



Deane de Castro e Costa



Martín Ignacio Koval



CERRADOS

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM

v. 34, n. 68, ago. 2025

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



10.26512/cerrados.v34i68.57634

FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 25/03/2025

Aceito em: 03/06/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Homero Vizeu Araújo  

UFRGS | homerovizeu@gmail.com

Resumo / Abstract

Este estudo procura examinar a complexidade da prosa do romance *Lolita*, de Nabokov, em que há mistura de indulgência, provocação ao leitor, paródia e ironia. Os efeitos da prosa seriam intensificados pela paródia e referências a *Através do espelho* e *o que Alice encontrou lá*, com Humpty Dumpty fazendo paralelo a Humbert Humbert. Na tradição da literatura norte-americana, há também contraste possível e talvez inevitável com *O apanhador no campo de centeio*, de J. D. Salinger e com *O complexo de Portnoy*, de Philip Roth sem mencionar *Huckleberry Finn*, configurando um conjunto de sagas entre juvenis e jovens a sugerir transgressão, inconformismo e talvez emancipação.

Palavras-chave: Lolita, Vladimir Nabokov, paródia, *Através do espelho*, Lewis Carroll, J. D. Salinger.

This study seeks to examine the complexity of the prose of Nabokov's novel, *Lolita*, in which there is a mixture of indulgence, provocation to the reader, parody and irony. The effects of such prose would be intensified by the parody and references to *Through the Looking-glass* and *what Alice found there*, with Humpty Dumpty drawing a parallel to Humbert Humbert. In the tradition of North American literature, there is also a possible and perhaps inevitable contrast with *The catcher in the rye* by J. D. Salinger and *Portnoy's complaint* by Philip Roth, without mentioning *Huckleberry Finn*, configuring a set of juvenile/ young adults sagas suggesting transgression, nonconformity and perhaps emancipation.

Keywords: Lolita, Vladimir Nabokov, parody, *Through the Looking-glass*, Lewis Carroll, J. D. Salinger.

Quanto à poesia – disse Humpty Dumpty. Esticando uma das suas grandes mãos – posso recitar melhor do que ninguém...

- Oh, ninguém duvida disso! – apressou-se Alice a dizer, na esperança de detê-lo desde o começo.

- O poema que vou declamar – prosseguiu ele sem nem se dignar ouvir o comentário dela – foi escrito unicamente para deleitá-la.

Diante disso, Alice sentiu que tinha realmente de ouvi-lo, e sentou-se, tristemente resignada, dizendo – Muito obrigada.

Lewis Carroll, *Através do espelho e o que Alice encontrou lá*

O romance *Lolita* foi lançado na segunda metade de 1955 e ganhou fama a partir de 1958. O russo estabelecido na América Vladimir Vladimirovich Nabokov (1899-1977) havia escrito um clássico muito famoso e também escandaloso, cujo narrador Humbert Humbert soma a erudição de um literato europeu à perfídia e obsessão de um pedófilo à solta no Novo Mundo ianque. Ele abandonara Paris um pouco antes do início da II Guerra Mundial, estabelecendo-se nos EUA; quando começa a contar sua história, encontra-se preso, embora o crime pelo qual pode vir a ser condenado não seja revelado a não ser no fim do romance.

E o crime não é o de pedofilia, por manter relações sexuais com uma menina de treze anos mediante sedução e coação, muito menos por ter raptado Lolita, a menina Dolores Haze, que juridicamente é sua enteada, uma vez que o precavido Humbert Humbert casou-se com a mãe da menina para manter-se próximo de Lô/Lola/Lolita. Trata-se de uma das várias perfídias de um protagonista que conquista a viúva Charlotte Haze para ter acesso à filha. A equivocada Charlotte já casada com seu galã erudito em breve descobre um diário de Humbert Humbert que revela a atração do marido por sua filha; transtornada depois da leitura, acusa Humbert e sai de casa para ser atropelada e morrer atravessando a rua. Depois disso o padrasto simula tristeza e parte em busca de sua enteada, que um dia saberá que perdeu a mãe, mas antes disso o predador já alcançara sua vítima: ela só descobre que está órfã depois de se tornar amante do padrasto.

A seguir vem a segunda parte do livro, com HH arrastando sua presa pelo território americano em um périplo que se segue à primeira noite do casal: durante um ano, entre agosto de 47 e agosto de 48, eles percorrem a América em um sedan da família Haze. Dividindo quartos de motel, de cabanas, hotéis etc, o arranjo excitante e criminal permite que HH alcance seus fins inconfessáveis, desde o início admitindo as brigas e desavenças que ele reconhece serem inevitáveis em cena tão abusiva e tensa. O narrador faz um sumário da jornada east-west-east e encerra o capítulo alegando que “nossa longa viagem” só servira para conspurcar, com uma trilha sinuosa de limo, aquele imenso e belo país, sonhador e confiante. A malícia chega a ser exuberante em sua autossatisfação, embora esteja incluída na situação presente em que o enunciado do protagonista, preso a aguardar julgamento, é tingido de alguma melancolia. O trecho que segue é uma síntese da retórica complexa do romance, que aqui reproduzo na bela tradução de Jório Dauster:

Rodamos assim rumo a leste, eu mais devastado do que fortalecido por haver satisfeito minha paixão, e Lô radiante de saúde, suas ancas ainda tão estreitas quanto as de um rapazinho, embora ela tivesse acrescentado cinco centímetros a sua altura e quatro quilos a seu peso. Tínhamos estado por toda parte. Na verdade, não tínhamos visto nada. E me surpreendo hoje pensando que aquela nossa longa viagem só serviu para conspurcar com uma trilha sinuosa de limo aquele imenso e belo país, sonhador e confiante, que já então em retrospecto, nada mais era para nós do que uma coleção de mapas desbeijados, guias turísticos dilacerados, velhos pneus e os soluços de Lô no meio da noite – de todas as noites, de cada noite – tão logo eu fingia que estava dormindo. (Nabokov, 2003, p.178)

O narrador mais frágil do que forte exalta a saúde de Lolita e vai aos detalhes de peso tamanho, reforçando o apelo físico e sexual. Eles estiveram em toda parte e nada viram. A avaliação des-

lumbrada que ensaia o lugar comum sobre a América e suas promessas, que é conspurcada, arremete no mesmo longo período para a desolação de mapas e guias em mal estado do que deságua no pungente choro da criança órfã à mercê da sanha do narrador implacável, embora alegadamente frágil. Neste contexto entre deslumbramento físico e sordidez emocional, o leitor teria que retornar ao início do parágrafo para comparar as duas Lolitas em pauta, a radiante e a soluçante, para alcançar também a ambivalência do laudo do belo país que se reduz a mapas, guias e pneus a compor a terra desolada para o idílio degradado de Humbert. Entre as promessas do sonho e da confiança e a paisagem banal em que o lixo industrial (pneus) do way of life é acolhido. O momento final (repugnante? constrangedor? repugnante e constrangedor) de HH ouvindo o soluço da menina enquanto finge dormir é um toque de mestre a provocar o leitor que talvez se comovesse com a paixão do narrador charmoso, iconoclasta e abjeto. No início do capítulo, esta ambivalente América das maravilhas já havia sido aproximada do país das maravilhas de Lewis Carroll, em que aquela menina Alice suportou também sua cota de arbítrio e autoritarismo, o que também não deixa de ser um tipo de aprendizagem. Voltaremos ao jogo de citações e à paródia daqui a pouco.

A retórica exuberante que Nabokov constrói na voz de seu protagonista oscila entre às vezes histriônica, geralmente irônica mas também patética, sem falar na autoindulgência que tenta justificar o injustificável. É um procedimento que explora o mal-estar e a adesão do leitor, uma fórmula que determina a complexidade literária em pauta.

Humbert Humbert fará pelo menos mais duas viagens longas pilotando seu carro pelas highways ianques, na primeira delas será abandonado por sua ninfeta e na segunda vai armado de um revólver em busca do homem que a levou. Parte crucial do romance é, portanto, *on the road*, explorando os enredos de viagem que se sucedem na literatura americana. No mínimo, desde os clássicos Tom Sawyer e Huckleberry Finn, que percorrem estradas e rios e talvez também inaugurem um padrão de inconformismo contra a autoridade adulta. Nos anos 50 aparecerá *On the road*, de Jack Kerouac, a propor a concepção beatnik de transgressão. Mas este contemporâneo dos anos 50, Kerouac, demonstra descontrole verbal e ritmo desigual, sem falar na improvisação, o que é o contrário dos efeitos muito construídos e cerebrais obtidos em *Lolita*. Como se Nabokov explorasse o tema *on the road* em chave paródica e perversa ao submeter a juventude americana aos desígnios sexuais e intelectuais do personagem europeu encharcado de referências literárias, em outros termos, a inocência da América sendo explorada, *on the road*, pela alta cultura a serviço do abuso sexual de menores.

O ABUSADOR NO CAMPO DE CENTEIO

Nabokov admirava a prosa de J. D. Salinger, cujo *O Apanhador no campo de centeio*, de 1952, antecede *Lolita*. Não estou sendo original, imagino que vários volumes já tenham comentado o quanto o personagem narrador de Salinger, o jovem Holden Caulfield, atua em termos opostos à perversidade nabokoviana. Na cena famosa que dá título ao romance, Holden encarna a figura que procura salvar as crianças e os jovens em um campo de centeio para além do qual encontra-se a desolação da vida adulta com seus arranjos hipócritas e mercantilização insana, nos termos do *american way of life*. Ora, Humbert é a própria autoridade patriarcal em disposição tarada, que se vale de sua condição de padrasto para perverter a infância de Lolita. Ele age para desagregar a dinâmica juvenil, jamais para resguardá-la; candidata-se à condição de abusador no campo de centeio. Ler em contraste a prosa de Salinger, que explora a oralidade novaiorquina intensamente, com a prosa de Nabokov, também ela com um ritmo oral extraordinário, é uma lição do alcance da literatura norte-americana no pós-guerra. Mas o abismo entre as perspectivas talvez não possa ser maior. *Lolita* é também uma paródia sombria e cômica das pretensões libertárias presentes em Kerouac ou Salinger, o que não é o mesmo que dizer que se trata de paródia consciente. É muito ingênua a visão de que a obra dependa das intenções do autor, em vários casos as formas artísticas, materializadas em texto, alcançam grande autonomia em relação à consciência dos autores.

Ainda na aproximação possível com *On the road*, o capítulo 28/ parte 2, de *Lolita*, já próximo do desfecho do livro, abre assim: “Lá estava eu de novo na estrada, de novo aos solavancos do velho sedã azul, de novo sozinho.” (NABOKOV, p. 270, 20010). Humbert Humbert pega a estrada depois de receber finalmente uma carta de Lolita após dois anos sem notícias; ele vai encontrá-la mas leva uma arma para matar quem a tirou de suas garras, que ele supõe equivocadamente ser o atual marido. No original está “I was again on the road, again at the wheel of the old blue sedan, again alone.” *Lolita*

agora é uma jovem senhora casada e grávida, que assina a carta como Lolita (Sra. Richard F. Schiller). Aqui há mais uma piscada de olho de Nabokov: F. Schiller, para além do marido americano de Lolita, é também Friedrich Schiller o célebre autor alemão, séc. XVIII, que escreveu a renomada *A educação estética do homem*. Seria mais um chiste erudito sobre o tipo de educação/demolição sentimental/sexual a que Lolita foi submetida?

HUMPTY HUMBERT

Vale lembrar que Nabokov é um descendente de família russa aristocrática, abastada e liberal, que parte para a Europa na sequência da revolução de 1917. Depois de graduar-se em Cambridge, ele se torna um exilado na Europa continental e partirá dali para os EUA na véspera da II Guerra. Este duplo exílio sem dúvida colabora para sustentar uma perspectiva distanciada e, no caso dele, politicamente conservadora que considera a revolução russa uma farsa trágica, Freud um charlatão, etc. Que seu *Lolita* de fato seja incluído entre os romances americanos também é um testemunho da capacidade da América imperial aproveitar talentos e, no limite, deles se apropriar. Até que ponto o livro tensiona e/ou se integra à tradição literária americana me parece um debate interessante, para o qual, dentro dos limites restritos da minha relativa ignorância sobre o tema, trago alguma contribuição.

Aqui volto ao capítulo 3, cujo parágrafo inicial vai citado abaixo. Ele pode ser considerado um capítulo de transição, que comporta o fim da jornada erótica transcorrida de 1947-8. Aqui abaixo vai, portanto, a abertura do capítulo 3 cujo encerramento são os soluços atrozados de Lolita ouvidos por Humbert na citação anterior.

Ela havia penetrado em meu mundo, na negra e umbrátil Humberlândia, com uma curiosidade impetuosa, examinando-o com um erguer de ombros de jovial desagrado; e agora parecia pronta a escapar dele com algo semelhante à mais pura repugnância. Jamais vibrou sob minhas carícias, e um estridente: “Opa, que que você está fazendo?” era tudo o que eu merecia em troca de meus esforços. Ao país das maravilhas que lhe ofertava, minha bobinha preferia os filmes mais banais, os sorvetes mais enjoativos. E pensar que entre um Hamburger e um Humberguer ela invariavelmente se inclinava, com gélida precisão, para o primeiro! Não há nada mais atrozmente cruel do que uma criança adorada. Será que mencionei o nome do bar do motel que visitamos há pouco? Chamava-se, eu juro, A Rainha Frígida. Com um sorriso meio triste, apelidei-a de Minha Princesa Frígida. Mas ela não percebeu o que havia de melancólico na piada. (Nabokov, 2003, p. 168-9)

A abertura é sombria (negra e umbrátil) e não é, já que o trocadilho Humberlândia é brincalhão. O mix de sombrio e jocoso, agressão e humor, resume a cada parágrafo o andamento do conjunto, trata-se de forma literária trabalhada ao detalhe. A avaliação serena e implacável revela que HH tem total consciência de que a menina não obtém prazer na relação. Ela entrou no jogo com jovial desagrado e agora quer escapar da Humberlândia com algo próximo de forte repugnância, o que para Humbert é ruim mas longe de ser crucial. Ele vai continuar submetendo e abusando, claro, mesmo que a repugnância cresça. Mais grave, ele apela para a generalidade complacente (nada mais atrozmente cruel etc.), como se estivesse lidando com as reações de uma criança volúvel sendo perturbada no parque ou em sala de aula e não na jaula perversa de sua autoridade. Mas a frase sobre a insatisfação de Lolita, que reage de forma infantil e prefere, no seu paladar consumista, filmes banais e delícias muito doces, abre com uma referência explícita a Alice no país das maravilhas, ecoando portanto aquela Humberlândia da abertura do parágrafo. A tradução abriu mão do trocadilho que no original é gritante (Humberland/wonderland), talvez uma saída um tanto forçada fosse “no negro e umbrátil país das humbervilhas”.

O conjunto, com o eco de Carroll, soa muito mais maldoso, com Humberland e Wonderland sugerindo que esta Alice americana sequestrada pelo desejo masculino poderia se deixar levar e descobrir encantos vários sob o domínio do sóbrio e normalíssimo padrasto HH. O trocadilho volta a aparecer, em linha canibal, entre Hamburger/Humberguer e a apoteose da indiferença ou repulsa sexual de Lolita acontece com a associação entre a Rainha frígida e a Princesa frígida Lolita. Também acho que

nesta oscilação entre rainha e princesa permanece o eco de Alice e suas aventuras; se for assim, novamente a assexuada Alice rende mais malícia às aventuras sexuais a que a prisioneira Ló é submetida.

Mas as associações não param por aí, porque Alice encontra, em *Através do espelho e o que Alice encontrou lá*, Humpty Dumpty, entre outras criaturas mais ou menos brincalhonas, fantasiosas e às vezes malignas. Humpty Dumpty é o cúmulo da pretensão e do autoritarismo, embora derivado de um ditado/canção infantil em que cai em desgraça. Na condição de ovo pretensioso ele contesta a menina Alice até alcançar o trecho célebre:

- Mas “glória” não significa “um argumento arrasador” objetou Alice.
- Quando uso uma palavra – disse Humpty Dumpty em tom escarninho – ela significa exatamente aquilo que eu quero que signifique... nem mais nem menos.
- A questão – ponderou Alice – é saber se o senhor pode fazer as palavras dizerem coisas diferentes.
- A questão – replicou Humpty Dumpty – é saber quem é que manda. É só isso. (Lewis Carroll, 1980, p. 196)

No parágrafo trocadilhista de Nabokov haveria mais um jogo fonético, escondido, vinculando os dois carrascos: Humbert Humbert e Humpty Dumpty. Ambos arbitrários e pretensiosos, acrescentar mais uma das inúmeras referências paródicas que Nabokov joyceanamente arma em sua narrativa. A peculiar teoria semântica de Humpty Dumpty pode ser questionada pelos linguistas, mas também é uma objeção matreira de Lewis Carroll ao formalismo científico que não reconhece a dimensão histórica e política da linguagem.

Vale lembrar que Nabokov orgulhava-se de ter traduzido *Alice no país das maravilhas* para o russo em 1923, sem dúvida uma das primeiras traduções do livro para esta língua. Ele se encontrava na Alemanha sob inflação grotesca e os cinco dólares que recebeu pela tarefa constituíam uma soma considerável. Reforçando a teia associativa, é bom recordar a derradeira reflexão de Alice ao sair do capítulo, comentando Humpty Dumpty. Depois de ser despachada sumariamente, a menina segue: “Mas não pode deixar de dizer para si mesma: “De todas as pessoas insatisfatórias...” (e repetiu bem mais alto pelo prazer de ter uma palavra tão comprida para dizer) “... de todas as pessoas insatisfatórias que jamais encontrei...” (Lewis Carroll, 1980, p. 201). No parágrafo crucial sobre insatisfação e frigidez da ninfeta sob coação sexual, o juízo de Alice sobre a empáfia fanfarrã de Humpty ilumina com renovada crueldade as pretensões melancólicas e perversas de Humbert. Acho difícil negar o adensamento literário obtido, embora o exibicionismo intelectual na construção possa também virar efeito vicioso.

Ficou registrado em mais de uma declaração que Nabokov considerava o reverendo Charles L. Dodgson (Lewis Carroll é pseudônimo) um dos mais notáveis ninfetólatras de que tinha notícia. As fotos de meninas registradas por Dodgson, que foi importante e talentoso fotógrafo, são de fato insinuantes e controversas, embora já se tenha investigado avidamente a vida de Lewis Carroll e não se encontrou maior indício de que tenha rompido os padrões de pudor vitorianos. Com seu humor despachado, Nabokov enunciava: “Eu sempre o chamo de Lewis Carroll Carroll, porque ele foi o primeiro Humbert Humbert.”

No início do assombroso duelo verbal entre Humpty Dumpty e a ingênua mas nem tanto Alice, aquele contesta que esta deveria ter interrompido seu crescimento, afinal ela já tinha sete anos e meio, e agora já era tarde.

Alice não queria começar outra discussão e portanto ficou calada.

- Sete anos e seis meses! Repetiu Humpty Dumpty pensativamente — Uma idade bastante incômoda. Se tivesse pedido o meu conselho, eu diria: “Pare nos sete”. Mas agora é tarde demais.
- Nunca peço conselhos sobre o meu crescimento – disse Alice indignada.
- Orgulhosa demais?
- Tal insinuação indignou Alice mais ainda. — Quero dizer — explicou — que uma pessoa não pode deixar de ficar mais velha.
- Uma não pode, talvez — disse Humpty Dumpty — mas duas podem. Com

assistência adequada, você poderia ter parado nos sete. (Lewis Carroll, 1980, p. 194)

O non sense da interrupção do avanço biológico via conselho é acompanhado portanto de pretensão de que ele, Humpty Dumpty, foi de alguma forma preterido em sua autoridade. Ora, em uma praça francesa Humbert Humbert fica contemplando excitado as meninas e, depois de ser interrompido por uma mulher adulta, também faz mentalmente o apelo silencioso para si mesmo e para as meninas: “Que não cresçam nunca!” (NABOKOV, 2002, p. 22) No original: “Never grow up!” O apelo irônico e absurdo encerra o capítulo cinco da primeira parte e também revela o tamanho da excitação de HH, que acontece em espaço público e idílico, onde as crianças se divertem em uma praça. Um idílio mórbido, claro. O arroubo é lírico e secreto, até porque HH ainda está em Paris: Lolita ainda não foi afetada, encontra-se do outro lado do Atlântico, embora o narrador já tenha antecipado referências a ela desde o primeiro parágrafo do livro. A frase exclamativa “Que não cresçam nunca”, no entanto, também é um tanto brincalhona, mas nem por isso menos sinistra, se levarmos em conta o quanto a obsessão masculina do voyeur de espaço público é reincidente. Ainda no início do livro (capítulo 5), na posição textual em que está, equivale a um sinal de alerta. O cruzamento de efeitos é uma marca desta narrativa: lírico (e íntimo) em espaço público, sinistro na intenção, brincalhão ao propor o impossível, ameaçador porque em breve saberemos do que Humbert é capaz. E ainda autocomplacente e um tanto sarcástico ao articular o conjunto, que, se não exagero aqui, ecoa Humpty Dumpty e suas frases provocativas e pretensiosas que se acumulam em busca de uma supremacia qualquer.

Ainda no âmbito da excitação secreta em público, parques e afins, Humbert Humbert depois de atravessar o Atlântico vai circular pelo Central Park de Nova Iorque.

Agora que já me conhece, o leitor pode facilmente imaginar quanta poeira e calor tive de suportar para ao menos entrever algumas ninfetas brincando no Central Park (ah, sempre tão remotas), e quanto me repugnavam as jovens secretárias desodorizadas que um gaiato do escritório despejava incessantemente em cima de mim. Deixemos tudo isso de lado. Uma terrível depressão fez com que eu fosse parar num sanatório durante mais de um ano. Voltei a trabalhar, mas de novo fui internado. (Nabokov, 2002, p. 34)

O calor do verão intensificado pelo desejo pedófilo merece ser cruzado com a obsessão de inverno de Holden Caulfield sobre os patos do mesmo Central Park.

— O laguinho. Aquele lago pequeno que tem lá. Sabe qual é, onde ficam os patos...
 — Sei, mas quê que tem?
 — Bem, sabe aqueles patos que ficam nadando nele? Na primavera e tudo? Será que por acaso você sabe pra onde eles vão no inverno?
 — Pra onde vai quem?
 — Os patos. Será que você sabe, por um acaso? Será que alguém vai lá num caminhar ou sei lá o quê, e leva eles embora, ou será que eles voam sozinhos, pro sul ou coisa que o valha? (Salinger, s.d, p.83)

Em *O apanhador no campo de centeio* a pergunta sobre o destino dos patos parece mais uma idiossincrasia do jovem em crise, sem maior eco sexual, talvez seja um sintoma do desnorreamento da jornada congelante de Caulfield. Na cena final do romance, de novo no Central Park, Holden Caulfield contempla o carrossel em que sua irmã Phoebe se diverte com outras crianças. Ele fica embevecido com o movimento em que se sucedem Phoebe e seus parceiros; há em alívio contemplativo que parece remeter à tarefa de apanhar as crianças no campo de centeio.

Me molhei pra diabo, principalmente no pescoço e nas calças. Até que meu chapéu de caça me protegeu mesmo um bocado, mas acabei ensopado de qualquer maneira. Mas nem liguei. Me senti tão feliz de repente, vendo a Phoebe

passar e passar. Pra dizer a verdade, eu estava a ponto de chorar de tão feliz que me sentia. Sei lá por quê. É que ela estava tão bonita, do jeito que passava rodando e rodando, de casaco azul e tudo. Puxa, só a gente estando lá para ver. (Salinger, s.d., p.204)

O carrossel é também uma metáfora da repetição, do movimento circular que promete barrar o avanço inexorável do tempo que lançará as crianças ao mundo adulto responsável por provocar tanto desconforto, quase desespero, no jovem narrador. Ele também parece querer interromper o crescimento da irmã e de outros, mas para garantir alguma beleza infantil, a manutenção de criatividade imatura, talvez alguma insubordinação. “Never grow up!” Mas com as intenções invertidas àquelas que comparecem em *Lolita*.

O tipo de contemplação a que jamais o ninfetista Humbert se deixaria levar.

* * *

O romance *Lolita* abre com um prefácio, digamos, clínico, escrito por John Ray Jr., um psiquiatra que revela o título original: *Lolita ou A confissão de um viúvo de cor branca*. Em inglês, o título já tem eufonia e assonância explícita: *Lolita or the Confession of a white widowed male*. O prefácio, além de trazer informações relevantes sobre personagens que virão, é uma sátira hilária às boas intenções terapêuticas na versão peculiar de psicologia entre behaviourista e semi-freudiana em ascensão nos EUA do pós-guerra. O indulgente e bem-pensante psiquiatra já no primeiro parágrafo trata de se autopromover ao lembrar que *Lolita* chegou às suas mãos provavelmente por que ele, JR Jr., “havia pouco recebido o Prêmio Poling por uma modesta obra (*Será que os sentidos fazem sentido?*), na qual haviam sido estudadas certas perversões e estados mórbidos” (Nabokov, 2002, p. 5)

Depois de considerações várias, o desfecho de John Ray Jr é um primor de conformismo e esforço edificante, em boa medida para não ferir a suscetibilidade moral de algum leitor: “*Lolita* deveria fazer com que todos nós – pais, educadores, assistentes sociais – nos empenhássemos com diligência e visão ainda maiores na tarefa de criar uma geração melhor num mundo mais seguro.” (Nabokov, 2002, p. 7). Bastam os primeiros parágrafos do livro para tornar ameaçadora a ironia do autor contra o leitor conformista e o psiquiatra indulgente. O prefácio ainda traz a data em que supostamente foi escrito por JR jr: 5 de agosto de 1955. Na década macartista em que a bomba atômica havia sido normalizada, o apelo a favor da segurança do mundo é um arroubo sarcástico, para além das intenções do autor Nabokov, que de resto sabia muito bem que os bombardeios de Hiroshima e Nagasaki tinham ocorrido em 6 e 9 de agosto de 1945.

Seja como for, há um outro romance canônico norte-americano que será publicado em 1969, *O complexo de Portnoy*, de Philip Roth, que também é precedido por texto de psiquiatra. Em Portnoy a provocação porn já se encontra no título e nome do personagem narrador, que este sim apela para os nomes populares de atos e membros. Mais uma vez a confissão é vazada em registro oral muito estilizado e burilado para dar conta da experiência sexual do jovem Portnoy, que também transita pela Costa Leste e Nova Iorque, assim com Holden Caulfield, mas com outros interesses a condicionar a jornada. O relato em primeira pessoa, com narradores em situação, é uma marca de clássicos norte-americanos, desde o marujo Ishmael, narrador em *Moby Dick*, ou Huck Finn. Que eles sejam apresentados por profissionais da psiquiatria em *Lolita* e em *O complexo de Portnoy* é sinal dos tempos, além de ser um comentário malicioso sobre tais profissionais. Entre campos de centeio, jornadas pedófilas eruditas e juventude masturbatória, há um cânone em primeira pessoa que explora a técnica da auto exposição em regime humorístico e grotesco, com tema juvenil em pauta. O conjunto pode ser lido como uma experiência entre crítica, farsesca e documental a revelar “aquele imenso e belo país, sonhador e confiante” onde o europeu Humbert Humbert pode realizar seus desejos confessados e inconfessáveis.

REFERÊNCIAS

LEWIS CARROLL. **Aventuras de Alice (No país das maravilhas e Através do espelho e o que Alice encontrou lá)**. Tradução e organização de Sebastião Uchoa Leite. 3ª. ed. São Paulo: Summus, 1980.

NABOKOV, Vladimir. **Lolita**. Tradução de Jório Dauster. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003. (Coleção Biblioteca Folha)

NABOKOV, Vladimir. **The annotated Lolita**. Preface, introduction and notes by Alfred Appel, Jr. New York: Vintage Books/ Random House, 1991.

SALINGER, J. D. **O apanhador no campo de centeio**. 14^a. ed. Tradução de Álvaro Alencar, Antônio Rocha e Jório Dauster. Rio de Janeiro: Editora do Autor, s.d.

UM MESTRE NADA INGÊNUO: REALISMO E SÁTIRA EM ALBERTO CAEIRO

BY NO MEANS A NAIVE MASTER: REALISM AND SATIRE IN ALBERTO CAEIRO

DOSSIÊ: O REALISMO E SUA ATUALIDADE

25 anos de Crítica Dialética na UnB



ORGANIZADORES:

Alexandre Pilati



Deane de Castro e Costa



Martín Ignacio Koval



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM

v. 34, n. 68, ago. 2025

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



10.26512/cerrados.v34i68.57646

FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 26/03/2025

Aceito em: 08/05/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Gabriel de Amorim Leite  

UnB | gabrieldeamorimleite@gmail.com

Resumo / Abstract

Este artigo apresenta a obra de Alberto Caeiro, o Mestre Ingênuo de Fernando Pessoa, a partir de um diálogo entre seus poemas e o pensamento de filósofos como Feuerbach, Hegel e Marx. Analisa-se o poema VIII de O Guardador de Rebanhos, texto em que se evidencia o uso do método satírico de composição artística. Discute-se a questão da sátira, a partir da teoria de György Lukács, e sua ocorrência na obra de Alberto Caeiro — um poeta que encarna, de forma imediata, a contradição entre “o poeta como deve ser”, o poeta ideal, e “o poeta como é”, o poeta dissimulado — bem como na arquitetura farsesca da heteronímia pessoana. Apresentam-se, então, os heterônimos de Fernando Pessoa como atores de uma dramatização satírica em que se mimetizam o pensamento decadente burguês e a tendência diletante do intelectual moderno. Defende-se a ideia de que estaria nessa representação satírica alcançada pelo projeto literário de Pessoa, o trunfo realista de sua obra poética.

Palavras-chave: Alberto Caeiro, Fernando Pessoa, sátira, realismo, György Lukács

This paper presents the work of Alberto Caeiro, Fernando Pessoa's Naive Master, through a dialogue between his poems and the philosophical ideas of authors such as Feuerbach, Hegel e Marx. Thus, we present an analysis of poem VIII of The Keeper of Sheep, a text in which the use of the satirical method of artistic composition is evident. We analyse the question of satire, based on the theory of György Lukács, and its occurrence in the work of Alberto Caeiro — a poet who immediately embodies the contradiction between “the poet as he should be”, the ideal poet, and “the poet as he is”, the dissimulated poet — in addition to the farcical architecture of Pessoa's heteronymy. Fernando Pessoa's heteronyms are presented as actors in a satirical dramatization in which decadent bourgeois thinking and the diletante tendency of the modern intellectual are mimetized. We argue that the satirical representation created in Pessoa's literary project is the realist achievement of his poetic work.

Keywords: Alberto Caeiro, Fernando Pessoa, satire, realism, György Lukács

A ANTI-FILOSOFIA DE ALBERTO CAEIRO

Sou um guardador de rebanhos.
O rebanho é os meus pensamentos
E os meus pensamentos são todos sensações.
Penso com os olhos e com os ouvidos
E com as mãos e os pés
E com o nariz e a bocca¹
(Caeiro *In* Pessoa, 2016, p. 47)

Alberto Caeiro, conhecido como o Mestre Ingênuo dos heterônimos de Fernando Pessoa — mestre, inclusive, do próprio Pessoa² —, se apresenta a partir desses versos, no poema IX de *O Guardador de Rebanhos*, e parte da simplicidade absoluta e do apego às sensações para recusar qualquer espécie de teoria ou pensamento filosófico. Para Caeiro, a filosofia e o pensamento são insensíveis, contrários a uma vida espontânea, à arte e à fruição da natureza. “Pensar é estar doente dos olhos”, afirma o eu lírico no poema II do mesmo livro. Essa máxima encontra-se diluída em toda a obra poética de Caeiro e ilustra sua teoria contraditória, sua anti-filosofia.

Essa anti-filosofia, entretanto, revela-se nos versos de uma poesia altamente filosófica, preocupada em refletir, discutir e renovar a relação do leitor com o sensível e com a consciência oriunda dessa afetação. Tomemos o seguinte trecho do poema XXVIII de *O Guardador de Rebanhos*:

Li hoje quasi duas paginas
Do livro d’um poeta mystico,

E ri como quem tem chorado muito
Os poetas mysticos são philosophos doentes,
E os philosophos são homens doidos.
Porque os poetas mysticos dizem que as flores sentem
E dizem que as pedras teem alma
E que os rios teem extases ao luar.
Mas as flores, se sentissem, não eram flores,
Eram gente;
E se as pedras tivessem alma, eram cousas vivas, não eram /pedras;
E se os rios tivessem extases ao luar,
Os rios seriam homens doentes
(Caeiro *In* Pessoa, 2016, p. 58)

Caeiro faz, nesse poema, uma espécie de crítica literária e atribui à figura do poeta místico — que é também a do filósofo doente —, a teorização dos sentidos humanos (“os rios teem extases ao luar”). Filósofo doente, pois cabe à filosofia o trabalho do pensamento e, segundo Caeiro, “pensar é estar doente dos olhos”.

Mas quem seria o poeta místico criticado por Alberto Caeiro nesse poema? Se considerarmos que os poetas místicos “dizem que as flores sentem / E dizem que as pedras teem alma / E que os rios teem extases ao luar”, podemos dizer que a crítica de Caeiro está direcionada a um poeta que age mais ou menos como qualquer poeta lírico agiria. Trata-se, portanto, de um poeta que funciona como espécie de bode expiatório, para que o eu lírico critique não só o livro, mas também toda uma tradição lírica baseada em figuras de linguagem, metáforas, metonímias e personificações incompatíveis com a simplicidade e a anti-filosofia propagadas pelo Mestre Ingênuo.

1 Neste artigo, optou-se por utilizar a ortografia original de Fernando Pessoa, encontrada em seus manuscritos, rascunhos e cadernos, compilados e organizados por Jerónimo Pizarro para a **Coleção Pessoa**, publicada pela editora portuguesa Tinta da China a partir de 2006.

2 Como descreve Fernando Pessoa em sua carta a Adolfo Casais Monteiro, publicada em **Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas**. (Introdução, organização e notas de António Quadros.) Lisboa: Publ. Europa-América, 1986, p.199.

O DIVINO E O NATURAL

Na principal obra de Feuerbach, *A Essência do Cristianismo*, o filósofo critica a relação do cristianismo — conforme, principalmente, a Igreja Católica o apresenta — com a natureza. A religião cristã, segundo Feuerbach, preconiza a ideia de que o homem (feito à imagem e semelhança de Deus) tem domínio sobre o mundo. Isto é, toda a redenção é centralizada no homem; apenas o homem pode ser salvo, nunca as plantas, os animais, a natureza como um todo. O mundo natural é não só inteiramente ignorado, no plano redentor de Cristo, como fundamentalmente deslocado à posição de antagonista em relação ao homem. É o que se pode notar, tanto na doutrina da criação, quanto na doutrina do pecado original:

17. Ao homem, ele disse: “Porque escutaste a voz de tua mulher e comeste da árvore que eu te proibira comer, maldito é o solo por causa de ti! Com sofrimentos dele te nutrirás todos os dias de tua vida.

18. Ele produzirá para ti espinhos e cardos, e comerás a erva dos campos.

19. Com o suor de teu rosto comerás teu pão até que retournes ao solo, pois dele foste tirado. Pois tu és pó e ao pó tornarás.

(Bíblia, 2002, p 38.)

O jardim do Éden, de onde Adão e Eva foram expulsos, era um mundo não-social e inconsciente, em que não era preciso lavrar a terra e desconhecia-se a nudez. A chegada do homem à Terra, conforme dá a entender a doutrina do pecado original, foi um castigo divino. Por terem alcançado o “conhecimento do bem e do mal”, proveniente do consumo do fruto proibido, Adão e Eva estavam condenados à mortalidade e ao trabalho constante. Estavam também condenados ao afastamento da presença de Deus, que passa, então, a exigir, do homem, fé em sua existência divina.

Ao que parece, Feuerbach desconsidera um possível caráter simbólico do texto bíblico. Sua crítica, portanto, é, principalmente, uma crítica à leitura religiosa que se faz do texto bíblico. Para Feuerbach, a doutrina cristã apresenta uma deturpação da realidade, no ponto em que afirma ter sido o homem feito à imagem e semelhança de Deus³, quando, na verdade material e histórica, o que se evidencia é o oposto: deuses sendo feitos à imagem e semelhança do homem.

Assim como Feuerbach, Caeiro, no poema V de *O Guardador de Rebanhos*, questiona a existência dos deuses — ou, pelo menos, a existência do deus conhecido pelo nome próprio “Deus” —, mas assume, diante da dúvida, uma postura bem mais espiritual que a do filósofo alemão: “Não acredito em Deus porque nunca o vi [...] Mas se Deus é as flores e as árvores e os montes e o sol e o luar, então acredito nelle, então acredito nelle a toda hora, e a minha vida é toda uma oração e uma missa” (Caeiro, 2016, p.39).

Compreende-se que a vida do poeta é toda uma oração e uma missa, não porque ele acredita em Deus, mas porque Deus seria as flores, as árvores, os montes, o sol e o luar. Tais elementos, absolutamente naturais, cientificamente reais e objetivamente materiais, são apropriados pelo poeta através da contemplação, “uma comunhão com os olhos e pelos ouvidos” (CAEIRO *In* PESSOA, 2016, p.39), e não da significação.

Por isso, Caeiro diz que, “se Deus é as arvores e as flores / E os montes e o luar e o sol, / Para que lhe chamo eu Deus? / Chamo-lhe flores e arvores e montes e sol e luar” (Caeiro *In* Pessoa, 2016, p.39). O sujeito lírico, cuja existência é uma comunhão com os olhos e pelos ouvidos, compartilha, nesse ponto, com Feuerbach a ideia de que verdade, realidade e sensibilidade são as mesmas coisas.

Logo, a contemplação assume papel central tanto na filosofia de Feuerbach quanto na poesia de Caeiro. Enquanto, para o primeiro, a contemplação é a apropriação da essência, para o segundo:

Quem está ao sol e fecha os olhos,
Começa a não saber o que é o sol
E a pensar muitas cousas cheias de calor.
Mas abre os olhos e vê o sol,
E já não pode pensar em nada,

3 “27. Deus criou o homem à sua imagem, / à imagem de Deus ele o criou, / homem e mulher ele os criou.” (BÍBLIA, 2002, p. 34)

Porque a luz do sol vale mais que os pensamentos
De todos os philosophos e de todos os poetas.
(Caeiro *In Pessoa*, 2016, p. 37)

Para Feuerbach, o céu nos lembra que o homem não nasceu apenas para agir, mas para contemplar. O filósofo revela que a matéria dos olhos é celestial e aproxima, assim, a essência divina e a natureza imediata. Alberto Caeiro também aproxima as duas coisas, mas apenas para negá-las novamente: “Só a Natureza é divina. E ella não é divina!” (Caeiro *In Pessoa*, 2016, p. 58), ou seja, o poeta faz aparecer, nos versos, a oposição entre essência divina e natureza imediata, ao mesmo tempo em que grafa “Natureza” com a inicial maiúscula, o que a eleva a substantivo próprio e denota seu caráter divino.

Em *Manuscritos Econômico-Filosóficos*, Marx realiza uma crítica à concepção feuerbachiana. Ele diz que, ao igualar as belezas artísticas e naturais, o filósofo esvazia o sentido concreto da essência humana, que passa a ser tomada de uma forma idealista.

Mas o homem não é apenas ser natural, mas ser natural humano, isto é, ser existente para si mesmo (*für sich selbst seiendes Wesen*), por isso, ser genérico, que, enquanto tal, tem de atuar e confirmar-se tanto em seu ser quanto em seu saber. Consequentemente nem os objetos humanos são os objetos naturais assim como estes se oferecem imediatamente, nem o sentido humano, tal como é imediata e objetivamente, é sensibilidade humana, objetividade humana. A natureza não está, nem objetiva nem subjetivamente, imediatamente disponível ao ser humano de modo adequado.” (Marx, 2004, p. 128)

Para que essa natureza esteja objetiva e subjetivamente disponível ao ser humano de modo adequado, Marx sugere uma educação dos cinco sentidos, o que ele define como “trabalho de toda a história universal até nossos dias”. Quando estão subordinados às necessidades das práticas animais, os sentidos humanos tornam-se limitados. Marx se utiliza, inclusive, do exemplo de um homem faminto, para quem o alimento não existe na forma humana, mas apenas em sua forma abstrata. E ele ainda completa que

O homem angustiado por uma necessidade não tem senso algum, mesmo para o espetáculo mais belo: o mercador de pedras preciosas só vê o valor comercial delas, não vê a beleza e a natureza peculiar de cada pedra; ele não possui qualquer senso estético para o mineral em si. Portanto, a objetivação da essência humana, quer do ponto de vista teórico, quer do ponto de vista prático, é necessária tanto para tornar humanos os sentidos do homem como para criar um sentido humano adequado à inteira riqueza da essência humana e natural. (Marx, 2004, p. 91)

Ao compreender o mundo como um dado empírico — pode-se enxergar a humanidade na luz das estrelas —, Feuerbach toma os objetos humanos como objetos naturais, torna-se um filósofo místico e, segundo Marx, alcança apenas um materialismo rude. Estaria sujeita a essa mesma rudeza e misticismo a obra de Alberto Caeiro? Seria o Mestre Ingênuo o que ele mesmo chama de um “philosopho doente”, um poeta místico?

É a partir dessa pergunta que analisei o oitavo poema de *O Guardador de Rebanhos*. Nele, Caeiro descreve um sonho em que Cristo se faz eternamente menino, desce do céu e vai morar com o poeta em sua casa a meio do outeiro.

SÁTIRA EM O GUARDADOR DE REBANHOS

VIII

N’um meio-dia de fim de primavera
Tive um sonho como uma photographia.
Vi Jesus Christo descer á terra.

Veio pela encosta d'um monte,
Tornado outra vez menino,
A correr e a rolar-se pela herva
E a arrancar flores para as deitar fóra
E a rir de modo a ouvir-se de longe.

Tinha fugido do céu.
Era nosso de mais para fingir
De segunda pessoa da trindade.
No céu era tudo falso, tudo em desacordo
Com flores e arvores e pedras.
No céu tinha que estar sempre serio
E de vez em quando de se tornar outra vez homem
E subir para a cruz, e estar sempre a morrer
Com uma corôa toda á roda de espinhos
E os pés espetados por um prego com cabeça,
E até com um trapo á roda da cintura
Como os pretos nas ilustrações.
Nem sequer o deixavam ter pae e mãe
Como as outras crianças.
O seu pae era duas pessoas —
Um velho chamado José, que era carpinteiro,
E que não era pae d'elle;
E o outro pae era uma pomba estúpida,
A unica pomba feia do mundo
Porque não era do mundo nem era pomba.
E a sua mãe não tinha amado antes de o ter.
Não era mulher: era uma mala
Em que elle tinha vindo do céu.
E queriam que elle, que só nascera da mãe,
E nunca tivera pae para amar com respeito,
Pregasse a bondade e a justiça!

Um dia que Deus estava a dormir
E o Espírito Santo andava a voar,
Elle foi á caixa dos milagres e roubou trez.
Com o primeiro fez que ninguém soubesse que elle tinha fugido,
Com o segundo creou-se eternamente humano e menino.
Com o terceiro creou um Christo eternamente na cruz
E deixou-o pregado na cruz que ha no céu
E serve de modelo ás outras.
Depois fugiu para o sol
E desceu pelo primeiro raio que apanhou.

Hoje vive na minha aldeia comigo.
É uma creança bonita de riso e natural.
Limpa o nariz ao braço direito,
Chapinha nas pôças de agua,
Colhe as flores e gosta d'ellas e esquece-as.
Atira pedras aos burros,
Rouba a fructa dos pomares
E foge a chorar e a gritar dos cães.

[...]

Diz-me muito mal de Deus.
Diz que elle é um velho estúpido e doente,
Sempre a escarrar no chão
E a dizer indecencias.
A Virgem-Maria leva as tardes da eternidade a fazer meia.
E o Espirito-Santo cóça-se com o bico
E empoleira-se nas cadeiras e suja-as.
Tudo no céu é estúpido como a Igreja Catholica.
Diz-me que Deus não percebe nada
Das cousas que creou —
“Se é que elle as creou, do que duvido” —.
Elle diz, por exemplo, que os seres cantam a sua gloria,
Mas os seres não cantam nada.
Se cantassem seriam cantores.
Os seres existem e mais nada,
E porisso se chamam seres.

E depois, cansado de dizer mal de Deus,
O Menino Jesus adormece nos meus braços
E eu levo-o ao collo para casa.

.....

Elle mora commigo na minha casa a meio do outeiro.
Elle é a Eterna Creança, o deus que faltava.
Elle é o humano que é natural,
Elle é o divino que sorri e que brinca.
E porisso é que eu sei com toda a certeza
Que elle é o Menino Jesus verdadeiro.
(Caeiro *In* Pessoa, 2016, p.41-46)

Ao trazer Cristo de volta à Terra, na forma de uma criança de riso natural, e ao integrá-lo à vida bucólica de um artista, Caeiro dá materialidade a uma troca de experiências que coloca o divino e o humano, física e metaforicamente, no mesmo degrau. Para alcançar esse efeito, o poeta se vale tanto da dessacralização do texto bíblico, humanizando a figura de Cristo ao longo do poema, quanto da sacralização do texto literário, já que eleva a importância do fazer poético, refletindo-o “como um acordo íntimo” (Caeiro *In* Pessoa, 2016, p. 45) entre o humano e o divino. Um movimento de aproximação imediata, que se realiza, no poema, por meio da sátira.

Se, para Lukács, o escritor satírico é como o diabo do romance de Lesage, que retira o teto das casas, “a fim de nos mostrar, sob uma forma satírica acabada, a realidade tal como se oferece imediatamente a nossos olhos e ouvidos” (Lukács, 2011, p. 173), pode-se dizer que, no poema VIII de *O Guardador de Rebanhos*, Alberto Caeiro retira o teto não de uma casa, mas do céu — que não tem teto —, para nos mostrar a realidade ordinária e íntima de um velho, de uma mulher e de uma pomba, a quem chamamos Deus, Virgem-Maria e Espírito-Santo.

A sátira, método de composição que, ao longo da história, já havia sido identificado e definido por estudiosos como Schiller, Hegel e Vischer, ganha, a partir da leitura de György Lukács, uma potencialidade inédita, na medida em que passa a contemplar de forma mais ajustada a decadência da burguesia em seu estágio farsesco, ameaçada, então, pela contradição cada vez mais indisfarçável entre desenvolvimento econômico e desconforto moral. Por isso também, a sátira passa a ser reduzida, pela crítica burguesa, a seu papel cômico e humorístico, o que minimizaria a natureza combativa dessa forma de composição.

Para o poeta e filósofo Friedrich Schiller, o efeito satírico é produzido a partir da oposição entre a realidade degenerada, contemporânea ao poeta, e a realidade conforme a “natureza”, ou seja, a

realidade tal como deve ser. A tensão entre “o mundo como deveria ser” e “o mundo como é”, de certo modo, é também a matéria filosófica com que Caeiro compõe sua lírica.

Na primeira estrofe de “N’um meio-dia de fim de primavera”, o poeta vê Jesus Cristo descer à terra “...pela encosta d’um monte / tornado outra vez menino” (Caeiro *In Pessoa*, 2016, p. 41). Trata-se de um caminho inverso àquele registrado no *Novo Testamento*, quando o Messias sobe aos céus, após ser crucificado: o Cristo bíblico sai da terra em direção ao céu, a fim de se elevar sagrado, enquanto o de Caeiro desce dos céus rumo à terra, a fim de se humanizar. Ambos os caminhos se dão pela encosta de um monte. Na Bíblia está registrado que Jesus foi crucificado no alto de uma colina, posteriormente chamada de Gólgota ou Calvário. Subiu até lá com uma cruz nas costas e uma coroa de espinhos na cabeça, enquanto cuspiam nele e lhe chicoteavam. No poema, o menino desce “a correr e a rolar-se pela herva / e a arrancar flores para as deitar fóra / e a rir de modo a ouvir-se de longe” (Caeiro *In Pessoa*, 2016, p. 41). A diferença entre os dois caminhos evidencia, já na primeira estrofe do poema, o tipo de Cristo que Caeiro quer louvar.

Os adjetivos (estúpido, doente) e verbos (escarrar, sujar) que Cristo usa para descrever o céu indicam, mais que uma inclinação do eu lírico à blasfêmia, “uma sátira que tem subjacente um plano de ação contra o Deus dos cristãos” (Nogueira, 2010, p. 343). A partir do que expõe para o poeta o menino Jesus, pode-se entender também que a Igreja, como instituição burocrática e ritualística, não significa qualquer tipo de “intimidade” com Deus (“Tudo no céu é estúpido como a Igreja Catholica”), mas, ao contrário, faz as vezes de uma estrutura complicadora, que obstaculiza o contato espiritual do fiel, e tem como contraponto a espontaneidade da obra de Caeiro.

Em *O Sagrado e o Profano em Alberto Caeiro*, Isaac Ramos afirma que “não é o inverso da história bíblica que Caeiro busca, e sim o avesso do imagético pré-concebido. [...] [trata-se] de um trabalho de desconstrução de arquétipos poéticos” (Ramos, s.d.). Daí o cuidado tomado pelo autor em atribuir o discurso satírico não ao guardador de rebanhos, mas ao Cristo menino.

Quando o menino Jesus descreve os cenários e personagens do céu, o faz a partir do seu ponto de vista — o ponto de vista de um menino — e chamar a Deus de “velho doente” ou ao espírito santo de “uma pomba estúpida” são atitudes que não contrariam a rebeldia e insensatez que se esperam de uma criança. A sátira é também uma brincadeira (de Cristo ou do poeta?), na medida em que subverte a imagem pré-concebida da santíssima trindade e causa, com esse violento contraste — entre a realidade distante de Deus, José, Maria e do Espírito Santo, conforme apresentados pela Igreja Católica, e a realidade humanizada de Deus, José, Maria e do Espírito Santo, conforme apresentados pelo menino Jesus —, um divertido impacto nos sentidos.

Cabe retomar, aqui, o questionamento armado no início deste artigo: seria Alberto Caeiro o que ele mesmo chama de poeta místico? A resposta, ao que me parece, não é tão simples como um “sim” ou “não”. O misticismo de Caeiro surge, em sua lírica, deformado pelo ângulo satírico, o que torna Caeiro, a um só tempo, um teísta e um materialista; um artista complexo, mas que só fala das coisas simples; um pagão que é, ao mesmo tempo, cristão e ateu; um poeta que nega qualquer pensamento, mas que o faz através de um discurso cuidadosamente pensado; um pastor que nunca guardou rebanhos e também um guardador de rebanhos; uma criatura gerada por um poeta e, ao mesmo tempo, o mestre de seu próprio criador. Essas contradições, evidentes nos versos dos poemas caeirianos e na estrutura dramático-satírica em que o heterônimo está inserido, são o que isenta Alberto Caeiro de um misticismo rude.

Se, para Lukács, “A verdadeira arte [...] fornece sempre um quadro de conjunto da vida humana, representando-a no seu movimento, na sua evolução e desenvolvimento” (Lukács, 2011, p. 105), a obra poética de Alberto Caeiro fornece apenas um elemento desse quadro. Somente a análise da obra de Caeiro como parte da heteronímia pessoana e em relação aos outros elementos desse drama-em-vida pode dar conta do projeto literário de Fernando Pessoa em sua totalidade. Passaremos, portanto, a considerar Alberto Caeiro não apenas um autor de uma obra poética, mas também um personagem de uma obra dramática.

REALISMO NO DRAMA SATÍRICO DE FERNANDO PESSOA

Para a pesquisadora Leyla Perrone-Moisés, Fernando Pessoa não existiu. No ensaio *Pessoa Personne?*, de 1981, ela o define como o centro não ocupado de um círculo giratório ou um sujeito que precisou estourar em mil sujeitos para se tornar um não-sujeito. Ela diz que “a po-

esia de Pessoa é a reversão do ninguém em Alguém, do discurso vazio em discurso pleno” (Perrone-Moisés, 1982, p. 4)

Esse Alguém de que fala Perrone-Moisés não é o tradutor de cartas comerciais ou o transeunte discreto por trás dos óculos e do chapéu, de nome Fernando António Nogueira Pessoa, mas um Alguém forjado na elaboração artística. Alguém que é nenhum e também é mil. Para Leyla Perrone-Moisés, “o quotidiano [de Pessoa] foi a sua poesia, e o corpo desencarnou-se, cifrado nos rastros de tinta sobre o papel, atestando indefinidamente sua impossibilidade de sentir-se real e inteiro” (Perrone-Moisés, 1982, p. 73).

Essa impossibilidade de sentir-se real e inteiro, segundo Fernando Pessoa, remonta à época de sua infância. Em um relato escrito em data próxima a 1930, Pessoa descreve o germe de sua dramatização, que teria ocorrido quando o poeta tinha 5 anos de idade ou menos. O relato, naturalmente, já é parte do teatro.

Tive sempre, desde criança, a necessidade de aumentar o mundo com personalidades fictícias, sonhos meus rigorosamente construídos, visionados com clareza fotográfica, compreendidos por dentro das suas almas. Não tinha eu mais que cinco anos, e, criança isolada e não desejando senão assim estar, já me acompanhavam algumas figuras de meu sonho — um capitão Thibeaut, um Chevalier de Pas e outros que já me esqueceram, e cujo esquecimento, como a imperfeita lembrança daqueles, é uma das grandes saudades da minha vida. Isto parece simplesmente aquela imaginação infantil que se entretém com a atribuição de vida a bonecos ou bonecas. Era porém mais: eu não precisava de bonecas para conceber intensamente essas figuras. Claras e visíveis no meu sonho constante, realidades exatamente humanas para mim, qualquer boneco, por irreal, as estragaria. Eram gente. (Pessoa *in* Zenith, 2022, p. 79)

Como o próprio Fernando Pessoa revela, em sua *Tábua Bibliográfica* — um documento publicado por volta de 1928, na revista *Presença* —, as individualidades de Caeiro, Reis e Campos formam “cada uma uma espécie de drama; e todas ellas juntas formam outro drama” (Pessoa, 1928, p.10).

Se considerarmos todas as características dramáticas, evidentes na heteronímia pessoana — personagens muito bem definidos, cenários de onde esses personagens escrevem, diálogos localizados no tempo e no espaço —, torna-se conveniente a ideia de analisá-la não apenas como exemplar do gênero lírico, mas como projeto dramático.

É a partir dessa perspectiva que leremos a seguir outro poema de Alberto Caeiro, o décimo de *O Guardador de Rebanhos*.

X

“Olá, guardador de rebanhos,
Ahi á beira da estrada,
Que te diz o vento que passa?”

“Que é vento, e que passa,
E que já passou antes,
E que passará depois,
E a ti o que te diz?”

“Muita cousa mais do que isso.
Falla-me de muitas outras cousas.
De memorias e de saudades
E de cousas que nunca fôram.”

“Nunca ouviste passar o vento.
O vento só fala do vento.

O que lhe ouviste foi mentira,
E a mentira está em ti.”
(Caeiro *In* Pessoa, 2016, p. 47)

Nesse poema, o vento funciona como uma alegoria dupla e representa tanto a sensação — a materialidade do vento é invisível aos olhos, mas sensível ao tato — quanto a abstração — memórias, saudades e coisas que nunca foram. As duas perspectivas opostas — algo como a materialidade e a espiritualidade, ou a objetividade e a subjetividade — são defendidas também por dois falantes, ou personagens opostos. São eles o guardador de rebanhos e um estranho — um outro —, que o interpela à beira da estrada.

O que o embate de ideias travado no diálogo do poema X de *O Guardador de Rebanhos* nos revela é a oposição entre um poeta que age como um “poeta como deve ser” — o guardador de rebanhos — e um poeta que age como um “poeta como é” — o poeta místico. Este sustenta a tese de que “o vento diz muitas outras coisas” e é ideologicamente oposto ao guardador de rebanhos, que se apresenta como um poeta ideal, ainda que impossível (porque não pensa).

Em *Pessoa: uma biografia*, Richard Zenith apresenta alguns estudos que analisaram a obra de Fernando Pessoa sob diferentes aspectos e pontos de vista. Entre eles, o de Gaspar Simões:

Os heterônimos, em sua opinião, eram uma espécie de subterfúgio ou artifício. Instrumentos engenhosos para produzir uma literatura inegavelmente sedutora, eram, em última análise, um sinal das limitações do autor. Talvez seja uma tese defensável, mas, se os heterônimos fossem um artifício, então a própria personalidade de Pessoa seria meramente performática. O que faltava ao poeta não era concentração, mas uma noção enraizada de um eu coeso e unificado. Esse era o “problema”, e seus heterônimos eram seu indício mais flagrante. (Zenith, 2022, p. 26)

O que Zenith chama de “problema” é entendido, neste artigo, como uma solução. Se Fernando Pessoa era ou não capaz de “concentrar todo o seu ser no ato de escrever”, se ele era ou não capaz de vencer tanto as forças luciferinas quanto as forças ganimédicas que oprimiam seu espírito, não vem ao caso. O que se pode notar é que, ainda que o autor sofresse com essa relutância em desenvolver “um eu coeso e unificado”, ainda que o poeta estivesse em constante desequilíbrio anímico, trouxe para o centro da sua obra justamente essa limitação, equilibrou sua poética tendo por base o desequilíbrio.

Revela-se, portanto, através de uma dramatização dissimuladamente arquitetada, a mentalidade diletante do intelectual moderno. Talvez esteja nessa dramatização sem peça a “mimese de ações” de que fala Aristóteles e, nessa representação satírica do pensamento intelectual diletante que a interação entre os heterônimos revela, o efeito típico de que fala Lukács.

Na *Introdução aos Escritos Estéticos de Marx e Engels*, Lukács ensina que “a arte conduz intuição pela sensibilidade [do] movimento [que há na vida] como movimento mesmo” e que isso se dá por meio de uma “síntese artística”, algo como uma execução poética eficaz. Para o filósofo húngaro, uma das categorias mais importantes dessa síntese artística é a do “tipo”,

caracterizado pelo fato de que nele convergem, em sua unidade contraditória, todos os traços salientes daquela unidade dinâmica na qual a autêntica literatura reflete a vida; nele, todas as contradições – as mais importantes contradições sociais, morais e psicológicas de uma época – se articulam em uma unidade viva. (Lukács, 2011, p. 106)

Ao criar seus heterônimos, Pessoa desenvolve uma forma contraditória, porém, desenvolve também o conteúdo adequado a cada uma dessas formas contraditórias. Antes de desenvolver a forma com que Alberto Caeiro, por exemplo, escreve seus versos, Pessoa desenvolve o conteúdo da obra lírica de Caeiro, que se apresenta, portanto, a partir de uma autoria e de uma elaboração estética absolutamente adequadas. A tipicidade satírica, portanto, está no fato de que a contradição do conteúdo se revela na estrutura da obra.

Ainda que Caeiro se apresente de modo um tanto místico, ele o faz apenas para ser capaz de negar esse misticismo. Sua obra alcança um valor realista quando tomada a partir da macroestrutura satírica em que o poeta fictício está inserido. Ou seja, o efeito realista alcançado pela poesia de Alberto Caeiro está justamente na contradição, revelada de forma imediata, entre “o poeta como deve ser” e “o poeta como é”. O que faz convergir, assim, em um mesmo ser, o poeta idealmente simples e materialista que guarda rebanhos e o poeta dissimuladamente complexo e místico que nunca guardou rebanhos. O Mestre Ingênuo, gerado por Fernando Pessoa no interior de uma estrutura farsesca, revela-se, finalmente, como um Mestre Nada Ingênuo, um ator em pleno domínio de sua performance, um poeta dissimulado e não confiável, que se utiliza justamente da dissimulação e da farsa para alcançar a realidade.

REFERÊNCIAS

- BÍBLIA. **Bíblia de Jerusalém**. Nova edição, revista e ampliada. Tradução de Euclides Martins Balancin *et al.* São Paulo: Paulus, 2024 [2002].
- LUKÁCS, György. **Arte e sociedade**. Escritos estéticos 1932-1967. 2. ed. Organização, apresentação e tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.
- LUKÁCS, György. **Marxismo e teoria da literatura**. 2. ed. Seleção, apresentação e tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2010.
- MARX, Karl. **Manuscritos econômicos-filosóficos**. Tradução de Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2004.
- PESSOA, Fernando. **Obra completa de Alberto Caeiro**. Organização e edição de Jerônimo Pizarro e Patricio Ferrari. Lisboa: Tinta da China, 2016.
- ZENITH, Richard. **Pessoa: Uma biografia**. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

“ELE DISSE QUE CHEGAVA LÁ”: OS PONTOS DE VISTA DE CHICO BUARQUE E ELZA SOARES EM SUAS PERFORMANCES DA CANÇÃO “O MEU GURI”

“HE SAID HE WOULD GET THERE”: THE POINTS OF VIEW OF CHICO BUARQUE AND ELZA SOARES IN THEIR PERFORMANCES OF THE SONG “O MEU GURI”

DOSSIÊ: O REALISMO E SUA ATUALIDADE

25 anos de Crítica Dialética na UnB



ORGANIZADORES:

Alexandre Pilati



Deane de Castro e Costa



Martín Ignacio Koval



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM

v. 34, n. 68, ago. 2025

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



10.26512/cerrados.v34i68.57768

FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 25/03/2025

Aceito em: 03/06/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Thais dos Guimarães Alvim Nunes  

UFSCar | thais@ufscar.br

Resumo / Abstract

Este trabalho investiga duas interpretações da canção “O meu guri”, de Chico Buarque, e busca revelar como os aspectos interpretativos ali presentes sugerem posicionamentos e visões de mundo distintos, modalizando o conteúdo poético da canção. O exame atento da performance de Chico Buarque pode oferecer uma outra compreensão para a canção, sobretudo quando se trata do eu lírico, que tem sido interpretado como uma mulher ingênua, incapaz de reconhecer as atividades ilícitas praticadas por seu filho. Na contramão dessas ideias, pretende-se mostrar como a versão de Chico Buarque (1981) sugere uma mãe consciente das ações do filho e que inclusive celebra as experiências que ele consegue vivenciar no decorrer da sua tortuosa trajetória. Por sua vez, a performance de Elza Soares (2015) parece presentificar a dor da mãe, que, diante da percepção de sua dura realidade socioeconômica, nada pode fazer. Assim, busca-se mostrar como os sentidos dessa canção não podem ser apreendidos somente pelo exame de seu conteúdo poético, sendo necessária uma análise de como esse conteúdo é mobilizado nas performances de ambos os artistas.

Palavras-chave: “O meu guri”, performance, Chico Buarque, Elza Soares.

This paper examines two interpretations of Chico Buarque’s song “O meu guri” and seeks to reveal how their interpretative aspects suggest different positions and worldviews, thereby modulating the song’s poetic content. A close examination of Chico Buarque’s own 1981 performance can offer an alternative understanding of the song, especially of the lyrical speaker, who has been interpreted as a naïve woman unable to recognize her son’s illicit activities. Contrary to these ideas, we argue that Chico Buarque’s version suggests a mother who is fully aware of her son’s actions and even celebrates the experiences he managed to enjoy despite his tortuous path. In contrast, Elza Soares’s 2015 performance seems to embody the pain of the mother, who, faced with a harsh socioeconomic reality, finds herself powerless. Thus, this study seeks to show that the meanings of this song cannot be grasped solely through an analysis of its poetic content, but require an examination of how this content is activated and reconfigured in the performances of both artists.

Keywords: “O meu guri”, performance, Chico Buarque, Elza Soares.

INTRODUÇÃO¹

Lançada em 1981 por Chico Buarque, no 27º álbum de sua carreira, intitulado *Almanaque*, a canção “O meu guri”² ocupa a terceira faixa do lado A do *long play* (LP). Com produção de Marcos Mazzola, esse foi o primeiro disco do compositor junto à gravadora Ariola, após um período exitoso de lançamentos pela gravadora Philips. O disco é composto por nove canções, sendo seis delas assinadas apenas por Chico Buarque. Os arranjos, em sua maioria, são compostos por Francis Hime, e algumas canções recebem arranjos de Edu Lobo e Dori Caymmi, além de colaboração de Magro, do grupo MPB-4 (Obra [...], c2025).

Ao examinar a canção “O meu guri”, a crítica literária Adélia Bezerra de Menezes atribui ao eu lírico, isto é, à mãe, um caráter ingênuo, por entender que ela “desconhece a condição e a real natureza do ‘batente’ do seu filho — aliás, na sua ingenuidade tudo ignora, inclusive, e sobretudo, a sua morte de menor infrator, que vira notícia no jornal” (Menezes, 2001, p. 60). Sua análise é focalizada, sobretudo, na letra. Porém, novas percepções sobre a canção surgem a partir da apreciação e do exame da performance de Chico Buarque registrada no fonograma de 1981, bem como da performance que Elza Soares apresentou em sua participação em um programa de televisão transmitido originalmente em 2015. É sobre essas outras percepções que pretendemos nos debruçar ao longo deste texto.

“O MEU GURI”

O eu cancional de “O meu guri” é uma figura feminina, o que pode ajudar a compreender a recorrência de gravações da canção feitas por cantoras³. Com relação à estrutura da canção, seus versos são distribuídos em quatro estrofes intermediadas por um refrão⁴. A primeira e a quarta estrofes preenchem um total de 21 compassos cada uma, enquanto a segunda e a terceira somam 16 compassos cada. Nota-se que a dimensão mais dilatada das estrofes 1 e 4 está diretamente relacionada ao acréscimo do verso “olha aí”, que é executado duas vezes após os trechos finais “ele um dia me disse que chegava lá”, da primeira estrofe, e “Ele disse que chegava lá”, da quarta estrofe. Essas duas estrofes, pensadas de maneira justaposta, parecem emoldurar a trajetória desse guri, delimitada por seu nascimento e sua morte. A seguir, são apresentadas a primeira e a quarta estrofes:

Quando, seu moço, nasceu meu rebento
Não era o momento dele rebentar
Já foi nascendo com cara de fome
E eu não tinha nem nome pra lhe dar
Como fui levando, não sei explicar
Fui assim levando ele a me levar
E na sua meninice ele um dia me disse
Que chegava lá
Olha aí
Olha aí
[...]
Chega estampado, manchete, retrato
Com venda nos olhos, legenda e as iniciais
Eu não entendo essa gente, seu moço
Fazendo alvoroço demais
O guri no mato, acho que tá rindo

1 Este artigo resulta de acréscimos realizados em um texto produzido para compor os anais do XVI Congresso da Associação Internacional para os Estudos da Música Popular – Rama Latino-Americana (IASPM-AL). Parte da análise também foi apresentada no IX Colóquio Internacional “O realismo e suas atualidades: 25 anos de crítica literária dialética na UnB”. Ambos os eventos ocorreram no ano de 2024. Agradeço àqueles que, com seus comentários e perguntas, colaboraram com as percepções aqui apresentadas. Trata-se de uma primeira investida analítica sobre “O meu guri”, que certamente deixa muitos fios soltos para serem tecidos ao longo do tempo.

2 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=whlsbqt6OUc&list=PLrt7VbxNS8rc-HcgFdpLfjRxKq1EQqJ-c&index=3>. Acesso em: 1 jul. 2024.

3 Ver Apêndice.

4 A forma de apresentação dos versos utilizada neste texto foi baseada na letra disponível no site oficial do compositor. Disponível em: <https://www.chicobuarque.com.br/obra/cancao/236>. Acesso em: 27 jun. 2025.

Acho que tá lindo de papo pro ar
Desde o começo, eu não disse, seu moço
Ele disse que chegava lá
Olha aí
Olha aí (O meu [...], 1981).

Já de início, a mãe revela sua condição socioeconômica ao contar sua dura realidade de vida ao seu interlocutor, o moço, a quem parece se dirigir com respeito, uma vez que o trata como “seu”, uma forma popular de “senhor”. A mãe diz ao moço que seu rebento veio ao mundo na hora errada, num momento em que sequer tinha condições de alimentá-lo de forma satisfatória, nem de lhe possibilitar um registro civil, o que possivelmente se devia à falta de reconhecimento da sua paternidade, situação que a coloca numa condição de mãe solo⁵. Nessa condição, resta à mãe apoiar-se no filho, e vice-versa, para enfrentar o que a vida lhes reserva (“Fui assim levando ele a me levar”, e mais à frente, na terceira estrofe, “Eu consolo ele, ele me consola”). Segundo a narradora, ainda menino, o filho manifestou o desejo de alcançar uma condição de vida melhor (“Ele disse que chegava lá”). Parece haver um jogo temporal que coloca a primeira estrofe como uma espécie de retrospectiva realizada pela narradora, demarcada pelo verbo no tempo passado, retrospectiva que é mais bem compreendida após as informações contidas na quarta estrofe.

O verbo “chegar”, utilizado na primeira estrofe, passa então a ser usado no tempo presente para abrir as demais estrofes. Do mesmo modo, esse verbo aparece no final dos refrãos, promovendo uma espécie de costura entre eles e as estrofes. Nota-se, assim, que ao longo da canção são delineados progressivamente os caminhos percorridos pelo guri para “chegar lá”. A seguir, são apresentadas a segunda e a terceira estrofes, iniciadas e entremeadas pelo refrão.

Olha aí, aí o meu guri, olha aí
Olha aí, é o meu guri
E ele *chega*

Chega suado e veloz do batente
E traz sempre um presente pra me encabular
Tanta corrente de ouro, seu moço
Que haja pescoço pra enfiar
Me trouxe uma bolsa já com tudo dentro
Chave, caderneta, terço e patuá
Um lenço e uma penca de documentos
Pra finalmente eu me identificar, *olha aí*

Olha aí, aí o meu guri, *olha aí*
Olha aí, é o meu guri
E ele *chega*

Chega no morro com o carregamento
Pulseira, cimento, relógio, pneu, gravador
Rezo até ele chegar cá no alto
Essa onda de assalto está um horror
Eu consolo ele, ele me consola
Boto ele no colo pra ele me ninar
De repente acordo, olho pro lado
E o danado já foi trabalhar, *olha aí*

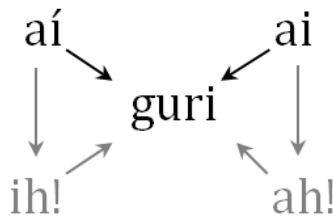
5 Um registro civil talvez pudesse significar o vislumbre de acesso a políticas de proteção social. Porém, de acordo com Mattei (2019, p. 60), desde sua criação, em 1930, até o ano de 1988, as iniciativas de proteção social eram bastante restritas: “Nesse período inicial, observa-se que muitas categorias de trabalhadores foram excluídas do sistema, com destaque para os trabalhadores rurais, trabalhadores domésticos, trabalhadores por conta própria etc. Este foi um longo percurso que somente seria modificado integralmente na Constituição de 1988, com a adoção do capítulo específico sobre direitos sociais”.

Olha aí,
[ah, olha aí]
Ai o meu guri, olha aí
[ah, olha aí meu guri]
Olha aí,
[ah, meu guri]
É o meu guri, e ele *chega*
[olha aí meu guri] (O meu [...], 1981, grifo nosso).

A costura também pode ser notada nas passagens das estrofes em direção aos refrãos, nas quais a narradora utiliza o verbo “olhar” no modo imperativo. A expressão “olha aí”, emitida pela narradora, remete a uma cena na qual a mãe indica ao moço com o qual conversa o direcionamento do olhar ao guri. Em síntese, enquanto as estrofes 1 e 4 emolduram o nascimento e a morte do guri, as estrofes 2 e 3 descrevem o seu cotidiano. Num primeiro momento, a narradora relata que o filho lhe traz presentes caros, deixando-a embaraçada. Os itens arregimentados pelo guri passam a aumentar na terceira estrofe, tanto em quantidade quanto em valor. Com isso, a mãe se ocupa de rezar até que o filho chegue ao morro, possivelmente seu local de residência e comumente reconhecido como conglomerado urbano que apresenta fragilidade nas condições habitacionais e de saneamento básico, além de acentuada violência.

Vale observar também a constituição do refrão. Parece haver nele uma espécie de jogo de estados emotivos que circundam o eu cancional em relação ao guri, conforme apresentado na Figura 1. O direcionamento do olhar evidenciado pelo advérbio de lugar “aí” se reveza com a interjeição “ai”, que expressa dor. De modo adicional, o advérbio de lugar “aí”, do ponto de vista sonoro e contextual da canção, pode se transmutar na interjeição “ih”, trazendo sensações de espanto e perigo, enquanto a interjeição “ai” se transmuda na interjeição “ah!” (exclamativa), podendo se configurar como uma admiração ou um lamento⁶.

Figura 1: Estados emotivos presentes no refrão de “O meu guri”



Fonte: a autora

Já em relação à constituição fonética e melódica do refrão, a sonoridade da vogal [i] permanece reverberando ao longo de todo o trecho, conforme sinalizado pelos círculos no Diagrama 1. Tal sonoridade parte do imperativo “olha aí”, vindo da estrofe, e adentra o refrão. Seu caminho se dá sobre os graus IV, III, II e I da tonalidade maior na qual se assenta o refrão, sinalizados pelos intervalos de quarta justa (4J), terça maior (3M) e segunda maior (2M) em relação à nota fundamental (F), local onde o guri repousa (Diagrama 1). Esse caminho representaria um trajeto preciso em direção à nota tônica, lugar de estabilidade, se não fosse a presença de uma intercorrência.

Justamente no trecho “ai o meu guri”, a melodia realiza um movimento descendente que parece simular um ponto de exclamação. O intervalo final desse movimento melódico descendente é de 4aum, e a nota final alcançada é também a quarta aumentada da tonalidade (4aum), que se configura como intervalo instável e dissonante, devido à presença do trítono. Do ponto de vista da execução vocal, tal intervalo traz certa dificuldade de afinação. Soma-se a isso o fato de essa 4aum da tonali-

⁶ Em sua análise da canção “O meu guri”, Gonçalves (2020) ressalta a diferença percebida entre a exclamação no início e no final da canção, sobretudo a partir da gravação de Elza Soares, apoiada em sua versão registrada no álbum *Beba-me, ao vivo*, de 2007. Para o autor, “Se no começo indica orgulho, nesse final indica lamento e sofrimento. [...] em sua interpretação podemos quase entre ouvir o choro que se começa logo após o fim da canção, ainda misturado com a sensação de orgulho pela tentativa do filho” (Gonçalves, 2020, p. 171).

Apoiados na teoria semiótica da canção de Luiz Tatit (2012), notamos que predominam a tematização e a passionalização entre os regimes de integração de letra e melodia de "O meu guri"⁷. Há recorrências melódicas e enumerações que ajudam a reforçar o regime tematizado. Além disso, a estrutura formal é composta de duas partes constituídas por estrofes (parte A) e refrão (parte B), que são retomadas quatro vezes cada uma. A passionalização se manifesta no preenchimento por saltos e arpejos da tessitura, relativamente ampla, constituída por um intervalo de décima primeira aumentada. A oscilação e a justaposição desses dois regimes conferem à composição certa abertura para a elaboração das performances, na medida em que cada intérprete poderá acentuar, atenuar ou mesmo negar cada um deles. De modo tangencial, encontramos traços de figurativização⁸.

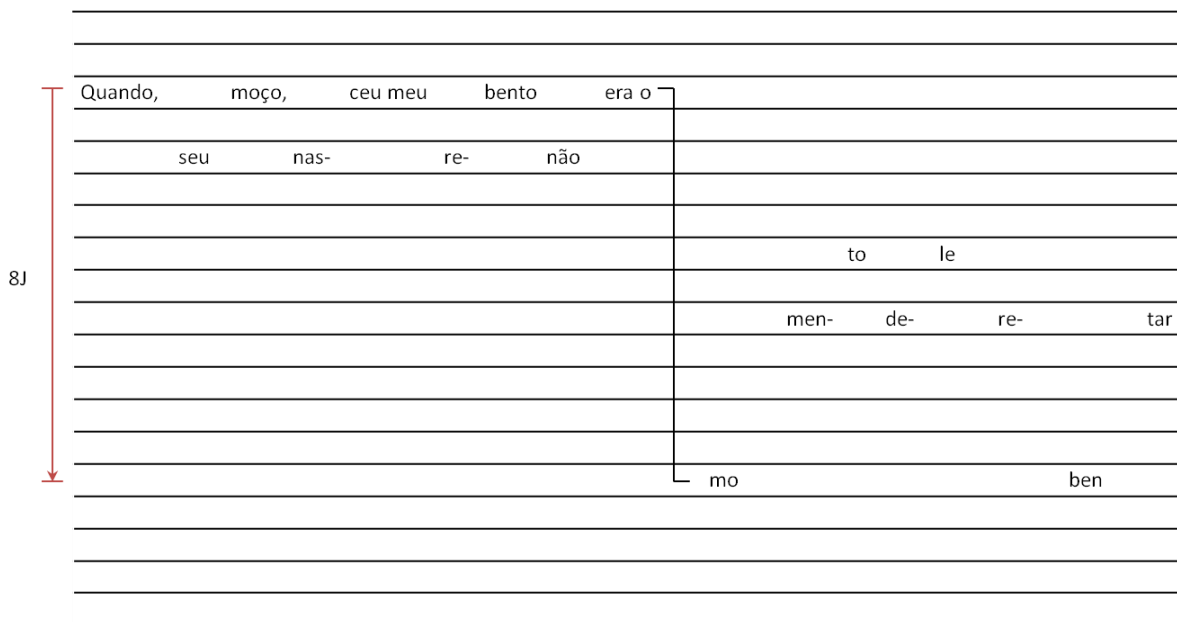
Já nos dois primeiros versos (Diagrama 2), observamos um salto descendente de uma oitava após a reiteração melódica formada por graus conjuntos. A mudança brusca da altura melódica para baixo ocorre justamente quando o eu cancional qualifica o momento em que seu guri veio ao mundo.

A queda de uma oitava da melodia potencializa a inconveniência desse momento, uma espécie de gesto figurativo que baqueia o eu cancional, uma vez que seu rebento “Já foi nascendo com cara de fome”, conforme anuncia o verso seguinte.

7 Nas palavras de Tatit (2012, p. 22), “ao investir na continuidade melódica, no prolongamento das vogais, o autor está modalizando todo o percurso da canção no /ser/ e com os estados passivos da paixão (é necessário o pleonasma). Suas tensões internas são transferidas para a emissão alongada das frequências e, por vezes, para as amplas oscilações de tessitura. Chamo a esse processo *passionalização*. Ao investir na segmentação, nos ataques consonantais, o autor age sob a influência do /fazer/, convertendo suas tensões internas em impulsos somáticos fundados na subdivisão dos valores rítmicos, na marcação dos acentos e na recorrência. Trata-se, aqui, da *tematização*”. Ao longo do texto, procuraremos sinalizar os momentos da canção cujos regimes de integração foram interpretados como passionais ou tematizados.

8 Veremos mais adiante que a figurativização será valorizada nas performances.

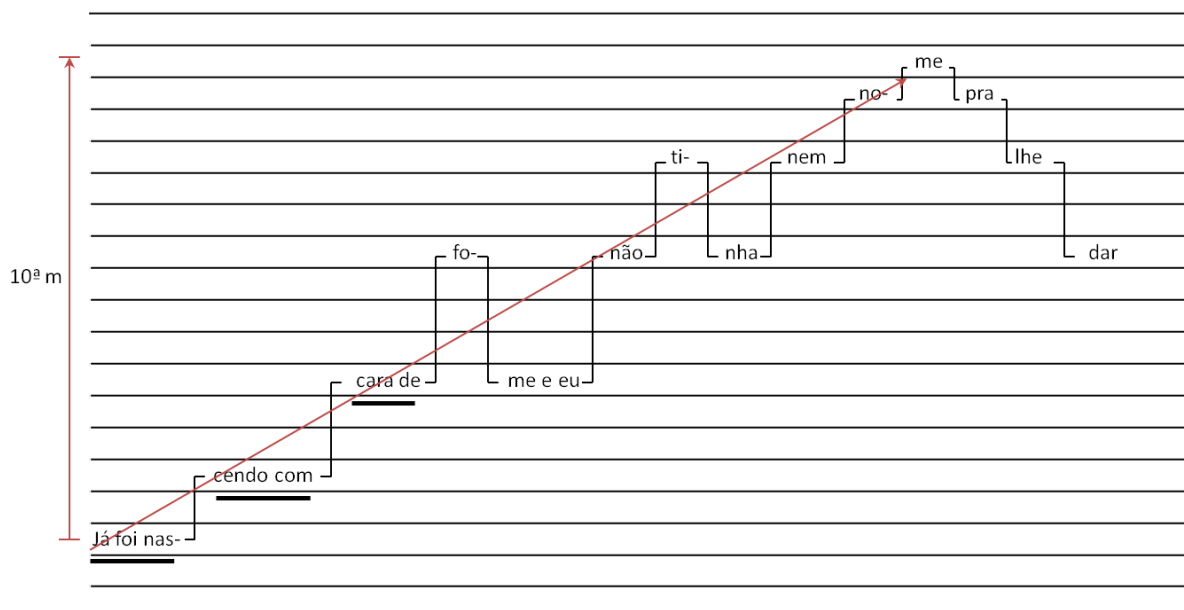
Diagrama 2: Primeiro e segundo versos de “O meu guri”



Fonte: a autora

A partir desse ponto, a melodia desenha um movimento gradativo ascendente, primeiramente por meio da repetição de notas em cada altura (sinalizada com o grifo) e depois percorrendo o arpejo do acorde até alcançar a extensão de uma décima primeira menor, portanto maior do que o verso anterior, em cujos pontos mais altos está a palavra “nome” (Diagrama 3). Esse movimento gradativo ascendente parece reproduzir a dureza que esse guri, que nasceu com cara de fome e sem nome, precisa enfrentar. Sua busca se torna dura e sofrida. De modo semelhante, o movimento desenha o caminho da mãe em direção ao desejo (não alcançado no limite da canção) de ter um nome para dar ao seu filho, uma tentativa de dar-lhe o direito à cidadania. Podemos notar ainda que, a partir da palavra “fome”, a subida gradativa passa por alguns movimentos melódicos descendentes e ascendentes, podendo se compatibilizar com a trajetória de vida tortuosa e não linear tanto do guri quanto do eu cancional.

Diagrama 3: Terceiro e quarto versos de “O meu guri”



Fonte: a autora

As performances de Chico Buarque (1981) e de Elza Soares (2015) para “O meu guri” suscitaram novos exames do conteúdo poético da canção, uma vez que, no plano dos indícios, suas diferen-

tes características interpretativas sugerem distintos sentidos. Passemos à observação de alguns aspectos. Na primeira estrofe, o eu cancional descreve uma vida de carências. Há uma intensificação do advérbio “não” (“Não era o momento”; “não tinha nem nome”; “não sei explicar”). Mesmo quando se faz uma afirmação, esta se dá no plano da privação (“Já foi nascendo com cara de fome”).

Na segunda estrofe, as palavras “batente” e “encabular” despertam alguma reflexão. Considerando o que se segue nas demais estrofes, o batente estaria vinculado a algum tipo de trabalho lícito ou a conquistas ilícitas por meio de roubos — talvez a um “batedor de carteira”, expressão comumente utilizada no Brasil para designar quem furta carteiras e bolsas sem ser percebido. A bolsa, inclusive, aparece como item conquistado pelo guri na mesma estrofe, potencializando a compreensão da palavra no duplo sentido. Gonçalves (2020), ao interpretar a bolsa — e o que está dentro dela — no contexto da estrofe, nos põe a refletir sobre a fragilidade social dessa mãe:

Aqui já temos um indício da inversão que se dará: o documento com nome de identificação não pertence à mãe, é *nitidamente roubado*, vem *junto com uma bolsa* “já com tudo dentro”. Ela assume, então, a identidade de um outro e não dela própria, tirando por meios não tradicionais desse outro a cidadania que lhe foi negada por sua condição social. Isso indica a precariedade da condição social em que está alçada: sua cidadania não está reconhecida socialmente (Gonçalves, 2020, p. 170, grifo nosso).

Ainda na segunda estrofe, está o verbo “encabular”. Ao menos duas possibilidades interpretativas podem ser vislumbradas a partir do seu emprego. A mãe se sente envergonhada pelos presentes trazidos pelo guri por saber que se trata de uma atividade ilícita ou porque se sente constrangida por não poder oferecer uma condição melhor ao seu filho?

Na terceira estrofe, parece haver um tom de ironia no fato de a mãe, diante de tantos objetos conquistados e trazidos pelo guri, rezar até que ele chegue. O local de chegada é o morro já anunciado no início da estrofe. Os itens trazidos são bem diversificados (“Pulseira, cimento, relógio, pneu, gravador”). Parece haver uma dubiedade de sentido quanto à consciência ou não da mãe em relação ao batente de seu filho. Se o trabalho dele é lícito, ela estaria preocupada que o guri assegurasse o que conquistou e retornasse íntegro à sua residência. Essa perspectiva estaria alinhada à leitura de Gonçalves (2020), para quem a atitude da mãe é a de alguém que, em certa medida, reproduz valores de setores médios da sociedade. Nas palavras do autor:

A fala dessa mãe indica apreço de um determinado código de valores que impõe a honestidade e que reproduz elementos sociais que estão no campo dos interesses de uma determinada classe que tem acesso à cidadania e condições de vida mais confortáveis. A preocupação com a segurança é um elemento discursivo que está no campo das classes médias mais ou menos abastadas que nem se encontram protegidas pelo dinheiro nem totalmente desprotegidas pelas forças policiais (Gonçalves, 2020, p. 171).

Porém, se a atividade do guri decorre de roubo, ironicamente a mãe estaria defendendo que aquilo que foi conquistado não seja roubado por outro, sendo, portanto, conivente com as atividades do filho. Em ambos os casos, porém, a mãe se coloca ao lado do guri numa relação de parceria, que é reforçada por outro verso da mesma estrofe: “Eu consolo ele, ele me consola”.

Ainda na terceira estrofe, outro verso chama a atenção. A mãe diz que coloca o guri no colo para que ele a embale, a nine. Parece haver aí uma inversão de papéis: ainda que esteja no colo da mãe, é o filho quem a nina. Nesse sentido, a mãe se põe numa condição de fragilidade e necessidade de apoio, que obtém ao colocar o filho no colo. Porém, se juntarmos o pronome pessoal “me” com o verbo “ninar”, vemos surgir o neologismo “meninar”. Dessa perspectiva, a mãe, percebendo o caminho tomado pelo filho menor de idade, que envolve uma realidade dura e violenta, quer lhe possibilitar ser menino, meninar, mesmo que seja por um curto período de tempo.

Por fim, na quarta e última estrofe, também há trechos que sugerem diferentes sentidos. A mãe menciona ao seu moço não entender essa gente “fazendo alvoroço demais” diante da foto do fi-

lho com venda nos olhos no jornal. A falta de entendimento da mãe pode estar vinculada a uma alienação diante da realidade, ou ainda ao espanto com o alvoroço das pessoas diante de um desfecho que, apesar de trágico, atinge índices de frequência alarmantes na população socioeconomicamente fragilizada. Ela ainda acha “que [o guri] tá rindo” e que “tá lindo de papo pro ar”. O verbo “achar” no presente pode ser lido de duas formas. Se considerarmos que a mãe conversa desde o início com um interlocutor para o qual narra a história do guri, esse verbo pode ser lido no passado — “achei que estivesse rindo, achei que estivesse lindo de papo pro ar” —, o que levaria a uma leitura mais ingênua da realidade. Na perspectiva do tempo presente, a mãe parece enaltecer a conquista do filho no jornal, mas não em qualquer espaço, e sim na manchete, reservada às notícias populares e de maior destaque. Nesse sentido, ele teria “chegado lá”: está lindo e sorridente na foto.

PONTOS DE VISTA DECORRENTES DAS PERFORMANCES

A canção “O meu guri” já foi interpretada por uma série de artistas⁹ desde o seu lançamento, em 1981. Tais interpretações são encontradas em gravações de estúdio ou em produtos fonográficos e audiovisuais derivados de shows ao vivo. Nota-se que esses registros ora se aproximam e ora se distanciam da interpretação de Chico Buarque abordada neste texto. Entre eles, está a gravação de Elza Soares para o programa televisivo *Samba na Gamboa*, da TV Brasil, em um episódio veiculado originalmente no ano de 2015¹⁰. Essa versão de Elza Soares possivelmente já vinha sendo gestada pela artista desde 1997, momento em que a cantora registrou pela primeira vez em disco sua interpretação da canção de Chico Buarque. No registro do programa *Samba na Gamboa*, Elza é acompanhada por Alceu Maia no cavaquinho, Wallace Peres no violão de seis cordas e Victor Neto na flauta transversal¹¹.

Na gravação do disco *Almanaque*, “O meu guri” é cantada pelo próprio compositor sobre um arranjo elaborado por Francis Hime. A base instrumental conta com um conjunto regional que reúne músicos como Zé Menezes (bandolim), Hélio Delmiro (violão de seis cordas), Raphael Rabello (violão de sete cordas) e Luciana Rabello (cavaquinho)¹². No arranjo, também são explorados instrumentos de orquestra, como cordas e sopros, um coro de vozes femininas e um conjunto de instrumentos de percussão recorrentemente utilizados no samba, tais como surdo, tamborim e cuíca. A canção tem duração de quase 4 minutos; trata-se da faixa mais longa do disco.

Nessa versão, o arranjo traz uma textura ascendente pela inclusão progressiva de instrumentos musicais, valorizando, quase de modo apoteótico, o *leitmotiv* da canção — “ele disse que chegava lá”. Por meio da performance, a versão de Buarque parece potencializar a trajetória curta, porém exitosa, do guri. Nessa perspectiva, estampar a manchete do jornal com sua foto parece ser o triunfo desse guri que, por mais que esteja morto, ao menos pôde presentear sua mãe, ter acesso a bens e ostentar riquezas na sua curta trajetória de vida.

Nas estrofes, o canto se mostra tematizado, dado o aspecto sincopado da melodia, o reforço nos ataques consonantais e as terminações breves das frases, que se compatibilizam com a fala cotidiana, trazendo características da oralidade¹³. Outro aspecto do canto de Chico que chama a atenção é que, em grande medida, ele canta em uma região médio-aguda. A escolha dessa região, modulada pela própria tessitura e pelas características da composição, faz com que seu canto exprima certo otimismo¹⁴. São poucos os momentos nos quais há prolongamentos vocálicos, como ocorre na emissão das pala-

9 O site do Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB) traz um conjunto de interpretações da canção. Indicamos no Apêndice aquelas que são cantadas em português, que não se repetem em coletâneas e que não são inteiramente instrumentais. Na lista, há ainda outras interpretações realizadas por Elza Soares em produtos audiovisuais.

10 A interpretação de Elza Soares pode ser ouvida entre 31'51" e 37'15" (*Samba [...]*, 2015).

11 Cabe destacar que a gravação do programa é ao vivo, e os músicos acompanhadores são contratados do programa. É importante lembrar desse dado mais à frente, quando será comentada a interpretação de Elza Soares.

12 Vale destacar que os irmãos Raphael e Luciana Rabello possuíam na época 20 e 21 anos, respectivamente, tendo iniciado a carreira fonográfica profissional quatro anos antes, com a gravação, em 1977, do disco do grupo *Os carioquinhas*, formado por ambos em 1975 (Luciana Rabello, c2024).

13 Os comentários sobre os comportamentos vocais de Chico Buarque e Elza Soares aqui apresentados são inspirados no modelo de análise semiótica do canto popular brasileiro de Regina Machado (2012).

14 Na canção “As vitrines”, presente no mesmo disco, podemos notar que a voz de Chico Buarque soa em regiões comparativamente mais graves, e ele investe em uma forma de cantar mais passional.

bras “fome” e “nome” da primeira estrofe. Tais prolongamentos são predominantemente explorados no refrão, momento em que, somado ao uso de glissandos, o caráter passional é intensificado.

A tematização é reforçada pelo arranjo, que se desenvolve sobre um pulso regular no ritmo de samba, em um andamento que oscila entre 66 e 68 bpm. Nele, há contracantos realizados pela flauta na primeira e na segunda estrofes, os quais são reiterados pelo oboé e pelo bandolim na terceira e na quarta estrofes, respectivamente. Além disso, ao longo do fonograma, configura-se uma seção rítmica composta por violão de seis cordas, violão de sete cordas, cavaquinho, tamborim e surdo, à qual se soma o bandolim. A constituição dessa base rítmico-harmônica reforça o aspecto regular do ritmo e convida à dança. É possível notar que parte das pessoas que ouvem a gravação na versão de Chico Buarque tendem a balançar o corpo quando o refrão é tocado e se sentem estimuladas a cantar junto. Isso parece ir ao encontro da seguinte constatação de Muniz Sodré (1998, p. 11):

[...] tanto no *jazz* quanto no *samba*, atua de modo especial a síncopa, incitando o ouvinte a preencher o tempo vazio com a marcação corporal — palmas, meneios, balanços, dança. É o corpo que também falta — no apelo da síncopa. Sua força magnética, compulsiva mesmo, vem do impulso (provocado pelo vazio rítmico) de se completar a ausência do tempo com a dinâmica do movimento no espaço.

Além do convite à dança, a presença do refrão se mostra como um chamado a cantar junto, por sua natureza de recorrência e sua capacidade de síntese. No caso da versão de Chico Buarque presente em *Almanaque*, após a terceira estrofe, o refrão parece reforçar esse chamado, pois passa a ser interpretado também pelo coro. Além da dinâmica ascendente decorrente do acréscimo progressivo de instrumentos e vozes, tem-se uma ampliação da textura musical. Tais ocorrências reforçam o caráter coletivo. Por todos esses fatores, a interpretação ganha um tom celebrativo¹⁵.

Esse tom celebrativo extraído das características composicionais de “O meu guri”, e reforçado por aspectos da performance de Chico Buarque, parece se aproximar da interpretação que D’Andrea (2013) faz ao examinar os seguintes versos do *rap* “Vida loka II”, dos Racionais MC’s: “Tempo pra pensar / Quer parar? / Que cequé? / Viver pouco como um Rei / Ou muito como um Zé?” (Vida [...], 2002). De acordo com a análise de Pablo D’Andrea (2013, p. 163):

Eis o dilema de toda uma geração: viver pouco como um Rei, em meio ao luxo, à ostentação, à posse de bens, com respeito dos parceiros e mulheres ao redor, ainda que esta vida seja arriscada e dure pouco, ou muito como um Zé, ou seja, durar bastante tempo nesta vida como um Zé Mané, um João Ninguém, um desconhecido, um coitado que passou a maior parte da vida trabalhando, pagando imposto, aposentadoria, e se depara, no meio da velhice, em meio à pobreza de sempre e sem nenhuma relevância para o mundo social que o circunda.

Por sua vez, a performance de Elza Soares para essa mesma canção, veiculada no programa televisivo *Samba na Gamboa*, da TV Brasil, sugere outro ponto de vista. Nessa performance, ouvimos a artista, na altura dos seus 85 anos, corporificar a mãe do guri, presentificando-a. Acompanhada por violão e por tímidas intervenções do cavaquinho e da flauta, Elza chora, fala, desabafa, dialoga, interpela e provoca a plateia a sentir com ela a mesma pungência do eu lírico da canção. Nesse caso, novamente recorrendo às noções de Tatit (2016), seu canto privilegia a força entoativa em detrimento da forma musical, e o faz por meio de vocalidades que extrapolam padrões estéticos e fisiológicos mais aceitos. Ao fazê-lo, não é a perspectiva do triunfo do jovem periférico que se materializa sonoramente, mas o luto de uma mãe pela morte de seu filho.

Do ponto de vista da performance, os instrumentos acompanhadores apenas dão suporte

15 O tom celebrativo no desfecho final de “O meu guri” parece ir ao encontro do samba “Malvadeza Durão”, de Zé Kéti, que, na voz de Grande Otelo, integrou a trilha musical do filme *Rio, Zona Norte*, lançado em 1957 e dirigido por Nelson Pereira dos Santos. Por meio das síncopas da melodia desenhadas sobre uma harmonia em tonalidade maior, canta-se: “Mais um malandro fechou o paletó / Eu tive dó, eu tive dó / [...] Morreu Malvadeza Durão / Valente, mas muito considerado” (Malvadeza [...], 1957). Assim, apesar do final trágico, a performance não parece exprimir o luto, mas a celebração da trajetória desse malandro.

ao canto de Elza Soares, que, ao protagonizar a interpretação, conduz o andamento, a textura e a dinâmica. Não há o estabelecimento de um pulso musical. A tematização presente na composição é atenuada, de modo que as recorrências melódicas soam diferentes na exposição de cada estrofe. No refrão, não há um convite ao coletivo: o público permanece apreciando a performance da artista. Retomemos Sodré (1998, p. 11-12):

[...] o corpo exigido pela síncopa do samba é aquele mesmo que a escravatura procurava violentar e reprimir culturalmente na História brasileira: o corpo do negro. [...] Nos quilombos, nos engenhos, nas plantações, nas cidades, havia samba onde estava o negro, como uma inequívoca demonstração de resistência ao imperativo social (escravagista) de redução do corpo negro a uma máquina produtiva e como uma afirmação de continuidade do universo cultural africano.

Elza, corporificada na figura da mãe e, sobretudo, da mulher negra, inibe o corpo que dança ao retirar da música a síncope e o samba, transformando-a em recitativo. Sua escolha põe em evidência um outro corpo, profundamente impactado pela continuidade da exclusão social. No desenrolar da performance, a artista — com seu cabelo *black power* encimado por um grande laço, roupas e acessórios brilhantes e luvas nas mãos, figurino que se soma a uma trajetória marcada por posições contundentes e uma estética vocal que foge aos padrões — atrai a atenção da audiência, deixando-a atenta a cada verso cantado em sensibilidade crescente e denunciando a necessidade de agir sobre a desigualdade social que ainda assola nosso país.

Ao final da sua performance, Soares incorpora os versos “E quando o morro escurece / Elevo a Deus uma prece”, presentes na canção “Ave Maria no morro”, de Herivelto Martins, intermediando as duas últimas interpretações do refrão de “O meu guri”. No momento de enunciar tais versos, Elza faz um gesto para os músicos, solicitando que aguardem e silenciem. Com um levantamento sutil do tronco, ainda sentada na cadeira em que estivera desde o início da performance, a artista faz sua oração diante da morte do seu guri, mediada pelos versos e pela melodia da canção de Herivelto. Porém, a oração de Elza não se vincula ao sentido da canção de Martins, que, conforme interpreta o pesquisador Jonas Bertuol Garcia (2022, p. 83), “faz um elogio devoto ao morro carioca, com sua paisagem bucólica e sua vida singela”¹⁶. Pelo contrário, o sentido da citação se configura como um pedido de ajuda para que cessem a exclusão social e o desfecho fatal vivenciados cotidianamente pelas classes desfavorecidas.

Ao retomar o refrão, Elza acrescenta mais uma interlocutora ao chamar pela mãe, e nesse momento as expressões vocais vinculadas ao choro se intensificam. O vocativo estende e potencializa o anúncio do seu canto e a denúncia da violência ao corpo negro, à mulher negra, às mães solo, à população do morro.

Nota-se, desse modo, que cada performance aponta para uma das possibilidades interpretativas que se apresentam virtualizadas na composição. Na versão de Chico, o guri parece efetivamente *chegar lá*. Isso se nota pelo tom celebrativo da sua trajetória, ancorado no ritmo do samba, no canto coletivo, no convite à dança, na dinâmica e na textura ascendentes. No caso de Elza, é a impossibilidade de mudança, a consciência da fragilidade social, a dor e o luto que prevalecem e se manifestam no seu canto chorado. Assim, as análises apresentadas buscaram revelar diferentes pontos de vista que se fazem presentes nas performances de Chico Buarque e Elza Soares.

REFERÊNCIAS

AVE Maria do morro. Intérprete: Trio de Ouro. Compositor: Herivelto Martins. [S. l.] Odeon, 1942.

D'ANDREA, Tiaraju Pablo. **A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo**. 2013. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

¹⁶ Os versos anteriores ao trecho citado ajudam a compreender a exaltação de Herivelto ao morro: “Barracão de zinco / Sem telhado, sem pintura / Lá no morro / Barracão é bangalô / Lá não existe / Felicidade de arranha-céu / Pois quem mora lá no morro / Já vive pertinho do céu / Tem alvorada, tem passarada / Alvorecer / Sinfonia de pardais / Anunciando o anoitecer” (Ave [...], 1942).

GARCIA, Jonas Bertuol. **A voz do morro, a vez da bossa**: bossa nova, samba e engajamento no despertar da moderna MPB. 2022. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

GONÇALVES, Filipe de Freitas. Uma leitura de Chico Buarque: a representação heterodiscursiva do Brasil em *Meu Guri* (1981) e *Essa Gente* (2019). **Em Tese**, Belo Horizonte, v. 26, n. 2, p. 165-186, maio-ago. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/emt/article/view/55402/45812>. Acesso em: 27 jun. 2025.

LUCIANA RABELLO. c2024. Disponível em: <http://www.lucianarabello.com/>. Acesso em: 27 jun. 2024.

MACHADO, Regina. **Da intenção ao gesto interpretativo**: análise semiótica do canto popular brasileiro. 2012. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MALVADEZA Durão. Intérprete: Grande Otelo. Compositor: Zé Kéti. *In*: RIO, Zona Norte. Direção: Nelson Pereira dos Santos. [S. l.]: Nelson Pereira dos Santos Produções Cinematográficas, 1957. 1 filme sonoro, preto e branco, 35 mm.

MATTEI, Lauro Francisco. Sistema de proteção social brasileiro como instrumento de combate à pobreza. **Revisa Katálysis**, Florianópolis, v. 22, n. 1, p. 57-65, jan.-abr. 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1982-02592019v22n1p57>. Acesso em: 10 jul. 2024.

MENEZES, Adélia Bezerra de. A mulher como protagonista. *In*: **Figuras do feminino na canção de Chico Buarque**. 2. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2001. p. 39-64.

O MEU guri. Intérprete: Chico Buarque. Compositor: Chico Buarque. *In*: ALMANAQUE. Intérprete: Chico Buarque. [S. l.]: Ariola, 1981. 1 LP, lado A, faixa 3.

OBRA: Álbuns. Chico Buarque. c2025. Disponível em: <https://www.chicobuarque.com.br///obra/album>. Acesso em: 24 jun. 2024.

SAMBA na Gamboa: Samba de morro. Direção de Julia Favoretto. Produção de Claudia Lima. [S. l.]: TV Cultura, 2015. 1 vídeo, *streaming* (52 min). Disponível em: <https://tvbrasil.ebc.com.br/sambanagamboa/episodio/samba-de-morro-elza-soares-e-farofa-carioca-no-samba-na-gamboa>. Acesso em: 13 jul. 2025.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TATIT, Luiz. **Estimar canções**: estimativas íntimas na formação de sentidos. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2016.

TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. 2. ed. São Paulo: Editora da USP, 2012.

VIDA loka II. Intérprete: Racionais MC's. Compositor: Mano Brown. *In*: NADA como um dia após o outro dia. Intérprete: Racionais MC's. São Paulo: Cosa Nostra, 2002. 2 CDs, faixa 7 do CD 2.

APÊNDICE

Intérprete	Disco (ano)	Link de acesso
Chico Buarque	Almanaque (1981)	https://www.youtube.com/watch?v=whlsbqt6OUc&list=PLrt7VbxNS8rc-HcgFdpLfjRxKq1EQqJ-c&index=3
Cristina Buarque	Cristina (1981)	https://www.youtube.com/watch?v=eD0bRsa0hBQ
Beth Carvalho	Beth Carvalho ao vivo no Olympia (1991)	https://www.youtube.com/watch?v=Wggwu1PLltA
João Nogueira e Marinho Boffa	Chico Buarque Letra & Música (1996)	https://www.youtube.com/watch?v=kJaw8eKfiLo
Elza Soares	Trajetória (1997)	https://www.youtube.com/watch?v=t7DDAgEE4tc
Elza Soares	Elza Soares & João de Aquino	https://www.youtube.com/watch?v=1TNXFBqeO0g

Intérprete	Disco (ano)	Link de acesso
Sandra de Sá	SongBook Chico Buarque – vol. 2 (1999)	https://www.youtube.com/watch?v=7hpKD1ud_m4
Beth Carvalho	A madrinha do samba convida ao vivo – DVD (2004)	https://www.youtube.com/watch?v=B1a3sPwkQY4&list=PLurYnExLwOHAKtTvzDfn3H_WQ9nI_m7yY&index=10
Teresa Cristina e Grupo Semente	O mundo é o meu lugar – DVD (2005)	https://www.youtube.com/watch?v=rdgxs7bXKzY&list=PLTaRW5sdDvkzZP4evx5l5Q3iFyFHTqiu&index=5
Camila Costa e Fátima Guedes	Reflexo (2005)	https://www.youtube.com/watch?v=RqW7bDRfUcM
Beth Carvalho	Beth Carvalho 40 anos de carreira – ao vivo no Theatro Municipal (2006)	https://www.youtube.com/watch?v=SRCCe3M-dIc
Letícia Tuí	Sambaião (2007)	https://www.youtube.com/watch?v=UQwsGzY14gw
Elza Soares	Beba-me – Elza Soares ao vivo	https://www.youtube.com/watch?v=v3IYf6uKjUs
Elza Soares	Programa Grêmio Recreativo da MTV, episódio 8 (2011)	https://www.youtube.com/watch?v=ldk3qcXOfek&list=PLPUwDlw43jxfM4Z65EE-BYs2XusRtqNV7&index=8 (37:32)
Fabiana Cozza	Samba social clube ao vivo – vol. 6 – uma homenagem a Chico Buarque (2014)	https://www.youtube.com/watch?v=rem8z8nNWjc
Elza Soares	Programa Sr. Brasil, da TV Cul-	https://www.youtube.com/watch?v=p3mAsAVdVml
Jovi Jovinião	O outro (2017)	https://www.youtube.com/watch?v=aP8wg8utclY
Elza Soares	Série Abre Alas Session com Agnes Nunes (2021)	https://www.youtube.com/watch?v=8PS1X4OZZyM
Elza Soares	Natura Musical (2022)	https://www.youtube.com/watch?v=tQRqgqQFUUQ
Chico Buarque	O meu guri – ao vivo – single (2023)	https://www.youtube.com/watch?v=Kk4bQtpxFhk

O GLOBO INFINITO DO MUNDO LIVRE: “SAMBA ESQUEMA NOISE” COMO JOGO DE AZAR

THE INFINITE CAGE OF MUNDO LIVRE: “SAMBA ESQUEMA NOISE” AS A GAME OF CHANCE

DOSSIÊ: O REALISMO E SUA ATUALIDADE

25 anos de Crítica Dialética na UnB



ORGANIZADORES:

Alexandre Pilati



Deane de Castro e Costa



Martín Ignacio Koval



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

v. 34, n. 68, ago. 2025

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



10.26512/cerrados.v34i68.57835

FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 08/04/2025

Aceito em: 16/06/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Paulo Henrique Vieira de Souza  

UnB | paulo.souza@unb.br

Resumo / Abstract

Este artigo investiga a dinâmica estética de “samba esquema noise”, fonograma que integra as versões em *CD* e *streaming* do álbum de mesmo nome, lançado em 1994 pela banda Mundo Livre S/A. Para realizar este exercício crítico, consideramos a relação entre os aspectos musicais e discursivos, elaborados em estúdio. Após a compreensão do funcionamento dessa faixa, concluímos que ela elabora a experiência de jogos de azar, expressando contraditoriamente a desesperança em condições efetivas de mudança.

Palavras-chave: Mundo Livre S/A, Mangubeat, Canção popular-comercial brasileira, Ironia.

This article investigates the aesthetic dynamics of “samba esquema noise,” a track featured in the CD and streaming versions of the album of the same name, released in 1994 by the band Mundo Livre S/A. To undertake this critical exercise, we examine the relationship between the musical and discursive elements. Upon understanding the mechanism of this track, we concluded that it constructs the experience of games of chance, paradoxically expressing a sense of hopelessness regarding the possibility of real change.

Keywords: Mundo Livre S/A, Mangubeat, Brazilian Popular-Commercial Song, Irony.

Em 2024, completaram-se 30 anos do surgimento de dois álbuns marcantes para o contexto cultural brasileiro, *Da lama ao caos* (Chaos/Sony, 1994), de Chico Science & Nação Zumbi, e *samba esquema noise* (Banguela Records/Warner, 1994), do Mundo Livre S/A, que são tomados como ponto crucial do surgimento do Mangubeat¹. A repercussão midiática desses álbuns e a continuidade da produção de suas bandas e de outros artistas ao seu redor fizeram com que o Mangubeat e a capital pernambucana se tornassem pontos incontornáveis para reflexões consequentes sobre a canção popular-comercial brasileira² em fins do século XX, originando produtos culturais que passaram a inquirir a vida social brasileira desde então. Ainda assim, diante de fatos sociais decisivos transcorridos desde o longínquo ano de 1994 (como, por exemplo, em nível político, a eleição de candidatos do Partido dos Trabalhadores para presidentes do país por 13 anos consecutivos, o golpe parlamentar, em 2016, para interrupção do segundo mandato da presidenta Dilma Rousseff e a eleição de candidato de extrema direita em 2018, consolidando a presença de forças protofascistas como integrantes do jogo político brasileiro; ou como, em nível cultural, a ampliação da *Internet* e das redes sociais, dando vazão a novas plataformas de debate público e de expressão individual e remodelando as noções de participação política, vivência religiosa e consumo cultural; ou ainda como, na vida social, a remodelação das relações de trabalho, a flexibilização da legislação trabalhista brasileira e a diluição de organizações coletivas de trabalhadores), parece válido discutir quanto os fonogramas³ enfeixados nestes álbuns ainda nos servem como material capaz de colocar questões ao tempo presente. Visando dar subsídio a este debate, propomos a seguir uma interpretação de “samba esquema noise”, faixa que encerra a versão em *CD* do álbum de mesmo nome, buscando compreender como se dá, em seu caso, a transformação de estruturas sociais em forma artística⁴.

O primeiro álbum do Mundo Livre S/A foi lançado pelo selo Banguela Records, subsidiário da Warner, durante a segunda metade de 1994, em dois formatos: *Long Play (LP)* e *Compact Disc (CD)*. A menção ao formato interessa a essa discussão devido ao status de inovação tecnológica de que o *CD* gozava naquele momento. Este fator, aparentemente externo à formulação artística do álbum, é significativo para o Mangubeat pois um dos temas caros aos manguemoys é o da confluência entre tecnologia, fazer artístico e sua repercussão crítica e financeira. A sua versão em *LP* traz 10 fonogramas na seguinte ordem: no lado A – “manguemo”; “a bola do jogo”; “livre iniciativa”; “saldo de aratu”; “homero, o junkie”; e no lado B – “musa da ilha grande”; “cidade estuário”; “rios (smart drugs), pontes e overdrives”; “o rapaz do b... preto”; “terra escura”. Ora, um ouvinte recorrente da versão em *CD*, ou do álbum em *streaming*, sentirá falta de três faixas: “mulher com W... maiúsculo”, “sob o calçamento (se espumar é gente)” e, nada mais, nada menos que “samba esquema noise”. Ou seja, a faixa que dava nome ao álbum e outras duas não apareciam em sua versão em *LP*, funcionando como um aviso ao consumidor sobre a necessidade de sua atualização em termos de tecnologias de reprodução musical: o produto completo só estava disponível em *CD*. A alegação sobre a capacidade de registro de maior tempo de gravação na mídia mais nova não muda o fato de que os responsáveis pelo álbum excluíram de sua versão em vinil a sua faixa título que, não por acaso, tematiza a circularidade, o consumo e a própria banda.

1 Há uma quantidade considerável de trabalhos sobre Mangubeat, fenômeno midiático nacional baseado na circulação de produtos culturais pernambucanos, que endossam essa afirmação, dos quais destaco, em âmbito acadêmico, LEÃO DO Ó (2008) e LIMA (2007); e em âmbito jornalístico, TELES (2012).

2 A expressão canção popular-comercial brasileira é de Walter Garcia (2013, 2017) e delimita manifestações culturais musicais originadas das tradições populares e colocadas em circulação pelo aparato técnico da indústria de massa, com interesse comercial.

3 O termo refere-se aos registros fonográficos comercializáveis sob diversos formatos. Abordar canções pela menção a fonogramas específicos garante que se aborde uma performance concreta, que inclui, além de compositores, arranjadores, cantores, instrumentistas, atuantes de “performance embutida” (NAPOLITANO, 2020, p. 2), como produtores musicais, engenheiros de som e diretores comerciais.

4 Agradeço a Adelcio Camilo Machado e Thais dos Guimarães Alvim Nunes pelo generoso processo de compartilhamento de conhecimentos sobre canção e pelos esclarecimentos relativos a questões musicais que influenciaram este trabalho. Agradeço a Thais também pela transcrição musical do violão base de “samba esquema noise”, apresentada a seguir, e pela longa discussão a seu respeito. Naturalmente, eximo-os de qualquer conclusão equivocada que o presente texto possa veicular.

Esse curioso fato não justifica completamente o nosso interesse pelo fonograma “samba esquema noise”, mas é parte dos sentidos que fazem do primeiro álbum do Mundo Livre S/A uma intervenção artística complexa e decisiva no contexto fonográfico do Brasil da década de 1990.

Como afirmado anteriormente, “samba esquema noise” arremata a versão de *samba esquema noise* em CD, funcionando como desfecho da experiência de uma audição do conjunto do disco⁵. Ao iniciar a faixa, é possível notar desde os primeiros segundos dois sons: um violão⁶ e um ruído como que causado pela leitura de uma fita magnética. Sobre a presença quase imperceptível do ruído, o violão realiza acordes prolongados, com diferentes durações, criando um clima de suspensão e funcionando como introdução no arranjo. Não há o estabelecimento de um pulso regular e a harmonia empregada se apresenta resumida em relação àquela que se procederá ao longo do fonograma. A atmosfera muda quando o violão inicia uma levada de padrão rítmico definido, tocado de forma dedilhada, realizando uma melodia que resulta das notas mais agudas do arpejo. Essa melodia pode ser compreendida como distribuída em 11 compassos binários, a que nos referiremos como o tema de “samba esquema noise”. Ela organiza o caminho pelo qual a experiência sonora da gravação se estrutura, razão pela qual vale a pena despendar alguma energia em sua compreensão. Segue-se uma transcrição desse violão em partitura.

Figura 1 – Transcrição do violão de “samba esquema noise”

Em7	F#m7	G	A#dim	D7M	Bm7	Bm7	C#m7(b5)
C#m7(b5)	A#dim	Bm	Ddim	D7M	A7	Em7	

A melodia e a harmonia são ambíguas: sua resolução se dá no acorde de Em7, no último compasso, favorecendo a indefinição do campo harmônico entre maior (D) ou menor (Bm) e conferindo à faixa uma sensação permanente de imprecisão. Apesar disso, ritmicamente, nota-se a tendência à acentuação do segundo tempo do compasso (que ocorre, na melodia, representada no pentagrama superior, nos compassos 3, 4, 6, 7 e 8), característica marcante do padrão mais comum de samba, além da constante menção a um dos acompanhamentos típicos do choro em que o tempo é preenchido por 4 semicolcheias, das quais a primeira é realizada pelo baixo do acorde e as demais pelo acompanhamento, que neste caso é arpejado. O efeito é ainda realçado em casos nos quais o baixo é suprimido e não soa a melodia, enfatizando a contrametricidade que estamos acostumados a ouvir em certa tradição da música afrobrasileira (o que ocorre nos compassos 4, 5, 6 e 9). O efeito geral do encontro dessas características rítmicas, melódicas e harmônicas é o de certa estranheza melancólica, mas algo familiar, e sua repetição ao longo da faixa será uma das balizas do sentido de progressão experimentado em sua fruição. A fim de compreender como este sentido se constrói, observemos novamente a primeira ocorrência da apresentação deste tema, que se dá entre 00:29 e 00:52.

Além do violão, é possível perceber a presença de um idiofone tocado por agitação (provavelmente, um *egg shaker*⁷) que confirma a subdivisão em colcheias, além de, em destaque, a voz de Zero Quatro, que entoia um texto compatibilizado com a fala cotidiana. Logo, do ponto de vista da sonoridade, estão postos em cena os três elementos que se desenvolverão no decorrer da faixa: o

5 Ainda que se tenha em mente a praticidade de modular a ordem da audição oferecida pela tecnologia digital, partiremos da hipótese de uma audição atenta e linear, conforme a previsão de ordem sugerida pela disposição dos fonogramas, faixa a faixa, considerando também o acesso ao encarte do álbum.

6 O instrumento apresenta timbre metálico e brilhante, portanto, provavelmente, trata-se de violão com encordoamento de aço, incomum no samba, e geralmente associado a sonoridades como a *folk music* e o pop-rock internacional, o que pode ser tomado, em certa medida, como ruído.

7 No Brasil, esse instrumento é conhecido usualmente como “ovinho”.

som musical, conduzido pelo violão dedilhado e pelo som percussivo; o ruído, presente ainda muito discretamente no som da fita que não cessa; e a fala, voz humana a conformar sentidos entremeados pelos do arranjo sonoro.

Mantendo nossa atenção ao aspecto sonoro da composição, mas ampliando o escopo para a gravação como um todo, é possível compreender “samba esquema noise” como um exercício experimental de *crescendo* ruidoso, produzido em estúdio, no qual, a cada repetição invariável do tema, sobrepõem-se camadas de ruídos que imprimem sentido progressivo à experiência. Para facilitar a percepção desse efeito, a seguir, propomos a representação do texto da faixa conforme entoado por Zero Quatro, ao lado de quadros que representam a repetição do ciclo de 11 compassos binários, apresentados anteriormente, dentro dos quais descreveremos os sons adicionados naquela repetição do ciclo, estabelecendo o caminho ao clímax da experiência sonora, ocorrido na última repetição.

APRESENTAÇÃO
ruído da fita magnética +
violão + voz + idiofone

a felicidade
como a morte
é como um concurso milionário da TV
existe um globo
infinito
com bilhões de bolinhas
girando

1ª REPETIÇÃO
ruído da fita magnética +
violão + voz + idiofone +
piano

em algum lugar
a cada instante uma deusa
retira um número
que pode ser o meu
dá pra entender?
por isso
nada de pudores
dá pra entender?

2ª REPETIÇÃO
ruído da fita magnética +
violão + voz + idiofone +
piano + líquido sendo
despejado

ou você explora o próximo
ou o próximo
é você
esta é a única moral
do mundo livre
dá pra entender?

3ª REPETIÇÃO
ruído da fita magnética +
violão + voz + idiofone +
piano + líquido sendo
despejado + guitarra e som
grave em baixa
intensidade

(sem texto entoado)

4ª REPETIÇÃO
ruído da fita magnética +
violão + voz + idiofone +
piano + líquido sendo
despejado + guitarra e som
grave mais perceptíveis

a felicidade
como a morte
é como um concurso milionário
da TV
existe um globo infinito
com milhões, bilhões de bolinhas
girando em algum lugar
dá pra entender?

5ª REPETIÇÃO

ruído da fita magnética +
violão + voz + idiofone +
piano fora da tonalidade +
líquido sendo despejado +
guitarra e som grave mais
perceptíveis

a cada instante
uma deusa retira um número
que pode ser o meu
por isso, nada de pudores
dá pra entender?

6ª REPETIÇÃO

ruído da fita magnética +
violão + voz + idiofone +
piano fora da tonalidade +
líquido sendo despejado +
guitarra e som grave mais
perceptíveis + ruídos
diversos indiscerníveis +
rasura da voz + moeda

ou você explora o próximo
ou o próximo é você
essa é a única e verdadeira moral
do mundo livre
dá pra entender?

7ª REPETIÇÃO

ruído da fita magnética +
violão + voz + idiofone +
piano fora da tonalidade +
líquido sendo despejado +
guitarra e som grave mais
perceptíveis + ruídos
diversos indiscerníveis +
rasura da voz + moeda +
objeto que se quebra +
conversa + aumenta a
intensidade do teclado e da
guitarra

(sem texto entoado)

8ª REPETIÇÃO

ruído da fita magnética +
violão + voz + idiofone +
piano fora da tonalidade +
líquido sendo despejado +
guitarra e som grave mais
perceptíveis + ruídos
diversos indiscerníveis +
rasura da voz + moeda +
objeto que se quebra +
conversa + aumenta a
intensidade do teclado e
guitarra + voz em registro
mais agudo

a felicidade
girando em algum lugar

Como podemos observar nesta transcrição, a unidade de organização do fluxo sonoro é o violão dedilhado, que se perfaz conforme o exemplo apresentado na figura 1 por nove vezes⁸. A sua adoção como base nos permite compreender a lógica do acréscimo de ruídos, o que vale também para o enunciado da voz entoativa, conjunto de versos com forte tendência prosaica, organizado em 7 estrofes, discerníveis, ambos, pelo seu enquadramento no ciclo de compassos estabelecido pelo tema⁹. Interessa, no entanto, a diferença entre o movimento do ruído e o da voz entoativa, uma vez que aquele é inteiramente ascendente até a interrupção final, na última exposição, enquanto este realiza um movimento entre a circularidade do violão e a progressão ruidosa, estabelecendo-se como uma *repetição imperfeita* que, em movimento zigzagueante, acaba acumulando significados entre hesitação, ansiedade, tédio, aborrecimento. Isto fica claro ao comparar as estrofes 1, 2 e 3 às 4, 5 e 6. Nota-se que a ideia central e até os recursos léxicos e sintáticos se repetem, entretanto, surgem pequenas reformulações, como aquelas utilizadas na fala cotidiana quando se tenta explicar algo sem que se esteja fazendo compreender, onde o falante busca pequenas modulações que vão agregando significados, fazendo do próprio ato de explicação a construção do objeto a se expressar. Daí a presença fulcral do verso “dá pra entender?”, repetido algumas vezes, capaz de unir a encenação da transitoriedade, aleatoriedade e multiplicidade da fala cotidiana aos significados textuais.

A princípio, a expressão parece um cacoete de função fática, recurso comum na fala cotidiana (como, por exemplo, “Compreende?”, “Tá ligado?”, “Saca?”, “Mora?”), que funcionaria como recurso de figurativização mobilizado para presentificar o tempo e o espaço da voz, conferindo verossimilhança ao plano ficcional¹⁰. Porém, orientados pela observação da arquitetura da faixa, somos levados a crer que ao trazer esse vício de linguagem para primeiro plano, esta pergunta revela também outros significados.

A fim de examinarmos mais profundamente a expressão, observemos a condição discursiva do texto entoado e, por conseguinte, a sua carga política. Indícios como a aparência de impessoalidade, a enunciação de pretensas verdades sobre a existência, o anúncio de soluções para os problemas decorrentes dessa verdade e o recurso apelativo nos permitem reconhecer uma propaganda. Partindo desta premissa, podemos perguntar, a fim de definir-lhe os contornos semânticos: Quem fala? A quem fala? O que pretende propagar?

Ainda restritos aos recursos textuais, podemos dizer que há um “eu” organizando o discurso, que se deixa vislumbrar, por exemplo, no trecho “a cada instante uma deusa/ retira um número/ que pode ser o *meu*”. Este “eu” se dirige a alguém a quem parece buscar convencer, dando-lhe conselhos, como, por exemplo, em “por isso/ nada de pudores” ou em “ou você explora o próximo/ou o próximo/ é você”; este efeito de diálogo é reforçado pelo já mencionado “dá pra entender?”. Por fim, como boa propaganda, o objeto a ser difundido é anunciado sem pudores e sem chances para os concorrentes: “esta é a única moral/ do mundo livre”. Até aqui, tudo está dentro do esperado, afinal, não é incomum que na indústria de massa aqueles capazes de subsidiarem propagandas de seus produtos falem pela boca de figuras que se parecem a indivíduos. Mas ao observar a voz entoativa que, neste fonograma, dá corpo ao texto, notamos características que, além de não parecerem combinar com seu tom apologético, imprimem-lhe significados contraditórios.

Como já observamos, o texto se compatibiliza com a fala, mas não aquela do modelo exemplar de locutores televisivos ou radiofônicos: trata-se de uma fala errante, incapaz até mesmo de repetir sem variações, com qualidades que se distanciam do padrão comercial: em vez de uma dicção que esconde marcas regionais, encontramos o sotaque indisfarçado; no lugar de um ritmo que ajude na previsibilidade da fala, frouxidão temporal; em vez de entonação enérgica com trechos acentuados, vogais prolongadas e finais de sentenças destacados, sugerindo ânimo, vigor, energia para o consu-

8 Em sua última apresentação ela não se completa, sendo interrompida no décimo compasso.

9 Temos consciência de que a transcrição da letra aqui proposta é também um ato interpretativo, na medida em que assumimos o texto entoado por Zero Quatro como de caráter poético (ainda que com tendência à prosa) e, portanto, organizado em versos. Essa opção nos leva a propor uma divisão dos versos e das estrofes de maneira entre arbitrária e intuitiva, tendo como base o sentido que damos à entoação e a organização sonora/musical. Neste caso, submetemos o conjunto de versos entoados ao tema, desenvolvido em 11 compassos, originando as 7 estrofes. Sem dúvidas, esta divisão pode ser contestada em caso de escolha de outros parâmetros, a serem justificados a cada análise.

10 As ideias de figurativização e de presentificação da voz no plano textual por meio de recursos fáticos estão em, entre outras publicações de Luiz Tatit, *O cancionista* (2012). Já a ideia de que uma canção, assim como um poema, estabelece um nível de ficcionalidade é devida aos estudos da ficcionalização da voz poética, de que são exemplos os textos reunidos por PILATI, Alexandre et al. (2020).

mo, temos torneios discretos e longos silêncios determinados por um comportamento vocal que demonstra cansaço e fastio. Este aparente curto-circuito nos indica, de imediato, a ironia como recurso principal de estruturação desta elaboração textual-performático-sonora.

Com vistas em discernir o gume político alcançado pela formulação, propomos uma interpretação que considere, a princípio, o que está expresso no sentido afirmativo do jogo irônico, no que está na superfície da significação. Isto porque o efeito de “samba esquema noise” não é simples exercício de crítica abstrata à propaganda enquanto forma de incentivo à circulação de mercadorias, mas expressão adequada do conteúdo político contraditório ensejado pelo conjunto do álbum de mesmo nome; é a exposição da lógica que sustenta a sua existência como produto cultural mercadológico e declaração da sua verdade interna como participante do esquema noise da indústria fonográfica brasileira, em toda a sua potencialidade de propagação midiática e, simultaneamente, na limitação formal colocada pelos termos impostos por ela.

Adotando esta perspectiva, seria possível compreendermos o locutário de “samba esquema noise” como um desdobramento do “eu” que organiza o discurso, encenando um monólogo interior, como aqueles envolvidos em situações de perigo, arrependimento ou dilema. Assim, a propaganda deixaria de ser técnica publicitária para convencimento do outro ao consumo, para apresentar-se como forma de expressão íntima, lógica subjetiva. Neste caso, deixa de haver inadequação entre a textualidade apelativa e a entonação desanimada, já que, pelo contrário, a estafa seria um aspecto de verossimilhança na constituição de uma subjetividade moldada pela forma da propaganda, que encontra num discurso violento sua motivação de ação, ainda que desgastada pela repetição, que parece designar antes a sina da mesmice que a possibilidade de sorte ou azar.

Esta relação entre a propaganda da chance do sorteio extraordinário e a sensação de tédio repetitivo vivenciada na audição do fonograma nos permite perceber a identidade profunda dos dois sentidos, enfatizando a tensão advinda da aparência de oposição. Este não é o único par conformado por essa lógica. Ao observarmos os versos “ou você explora o próximo/ ou o próximo/ é você” e seus correlatos, sentimos tanto a apologia do individualismo como aspecto organizador da vida, quanto o temor causado pela possibilidade iminente de tornar-se vítima do mesmo princípio. Nota-se, como no caso anterior, que a multiplicidade de sentidos configura uma unidade tensiva que faz a oposição soar mais vigorosa. Considerando a centralidade desses dois exemplos, acreditamos ser possível afirmar que essas tensões expressam um dado formal de “samba esquema noise” capaz de internalizar artisticamente a estrutura sentimental do engajamento em jogos de aposta, onde o prazer da possibilidade da sorte é intensificado pela probabilidade esmagadora do azar. Assim, seria este o principal recurso responsável pela vividez da sensação de que, ao fruir a faixa, estamos ante o impacto, causado sobre o indivíduo, da mistura entre esperança no acaso, medo da aleatoriedade aparente da vida e permanência massacrante da exploração.

Após estas breves reflexões a respeito das condições situacionais e estruturais do discurso construído na trama desta performance, podemos voltar ao verso-pergunta que estamos considerando como cerne de sua significação, repetido algumas vezes no transcorrer da gravação. Reverberando o dado formal que acabamos de observar, é possível afirmar que, no plano da realidade construída pela voz lírica, o verso funciona como a irrupção de um autoquestionamento insistente: será mesmo possível compreender a vida por esse discurso? Por outro lado, no plano da experiência sonora, devido à colocação estratégica desses versos no limite de cada ciclo do violão, eles passam a funcionar quase como um estribilho, autonomizando-se, em alguma medida, do fluxo dos sentidos lineares, passando também a uma significação isolada, ao realizar uma pergunta que se volta à performance como um todo. Segundo este raciocínio, a pergunta corporificaria simultaneamente uma voz lírica interna ao discurso e outra externa, que permaneceria como sugestão ao longo do decurso de experiência auditiva, ganhando concretude apenas em seus segundos finais, quando, em um corte sobre a estrutura música-ruído-discurso, interrompe a repetição, estabelecendo novos parâmetros para o pacto ficcional: ao contrário do que pensávamos, esta não é uma propaganda, assim como não há nin-

11 A quebra do texto com arremate da entoação, tira a força de legitimidade da repetição da melodia do violão, que perde seu sentido e abandona a base rítmica (o fato de seu encerramento se dar no meio de um ciclo, sobre um acorde de tipo dominante, fortalece esse sentido de desistência, suspensão), deixando sobrar ruídos desavisados: a guitarra noisy, que se retira aos poucos; a moeda que cai mais uma vez; gargalhadas.

guém falando consigo mesmo. Este é apenas um fonograma, construído em estúdio.

Embora o trecho seja curto demais para ser tomado em sentido exato, sua conformação sonora tem efeito desconstrutivo¹¹. Por um lado, isso evidencia a crítica ao discurso presente no restante da faixa, assumindo sua perspectiva política; por outro, limita seu alcance estético, aproximando-o mais de um artefato de inteligência do que de sensibilidade. A nossa hipótese é a de que este limite seja imposto pela forma mercadológica pela qual a canção popular-comercial brasileira se constituiu ao longo do século XX, encontrando seu auge de lucratividade (até então) na década de 1990. A viabilidade comercial neste mercado selvagem exigia dos artistas a busca do equilíbrio entre entretenimento, comunicabilidade e inteligência, transformando algumas sutilezas em gestos inequívocos. Considerando também esse campo de problemas, o verso-pergunta revela-se, por fim, em uma auto-crítica insuspeita: a dúvida sobre a compreensão expressa um limite não só do fonograma analisado, mas da própria condição artística de um objeto que é antes um jogo de argúcias do que partilha de um universo coletivo de significações.

Esta curta interpretação de “samba esquema noise”, do Mundo Livre S/A, buscou concentrar-se nos sentidos decorrentes da relação entre a formulação discursiva expressa pela voz de Zero Quatro; musical, realizada principalmente pelo tema do violão; e sonora experimental, baseada em ruídos. Nossa análise partiu de uma proposta de versificação e estrofação da letra de “samba esquema noise”, vinculada aos demais sons da gravação, chegando à percepção de que o texto se utiliza de recursos expressivos do gênero propaganda publicitária e se estabelece pela internalização das formas sociais que condicionam relações de vício com jogos de azar, transformando em estrutura artística o sentimento de solidão individual e desamparo que caracteriza uma vida configurada no reino da propaganda.

Este trunfo de elaboração artística foi alcançado pela exploração de um modo específico de construção performática no qual os sentidos das sentenças e as sensações delas decorrentes aparentam uma oposição que se revela, em nível profundo, como identidade, aguçando a tensão decorrente da aparente contradição. Este mecanismo, de difícil percepção devido a sua sutileza, toma sentido abertamente irônico ao considerarmos a faixa em sua completude, definindo sua posição política e limitando seu efeito artístico, ambos submetidos a condições postas pela indústria fonográfica conforme estabelecida no Brasil no decênio de 1990.

Uma ressalva importante a estas conclusões diz respeito à relação entre a faixa aqui analisada e o projeto no qual ela se insere, o já referido álbum, *samba esquema noise*, que integra os sentidos deste fonograma a outros, veiculados no mesmo álbum, assim como ao seu material gráfico; o videoclipe realizado a partir de “samba esquema noise”, dirigido por Hilton Lacerda e veiculado por vias precárias, além das aparições midiáticas da banda, configurando um todo que, a cada nova camada, vai reconfigurando o modo de ocorrência dessa ironia e seu vetor crítico.

Após estas considerações, podemos afirmar o surpreendente fôlego crítico de um fonograma concebido sob o imperativo da propagação midiática, conseguindo cavar seu lugar como objeto de interesse entre os demais produtos de uma indústria plena de ofertas. Este produto foi capaz de captar formas sociais que, embora já esboçadas em suas estruturas, naquela altura ainda não haviam sido completamente realizadas pela sanha da exploração de oportunidades de lucro e só agora, mais de 30 anos depois, mostram sua face perversa, na forma de uma epidemia de jogos de apostas que segue contando com o cinismo como método da indústria da cultura.

REFERÊNCIAS

CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. **Da lama ao caos**. Sony Music (Chaos), 1994.

LEÃO DO Ó, Ana Carolina Carneiro. **A “nova velha” cena**: A vanguarda manguebeat e a formação do campo de música pop no Recife. Tese (doutorado). Recife: UFPE, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, 2008.

LIMA, Tatiana Rodrigues. **Manguebeat** – Da cena ao álbum: performances midiáticas de mundo livre

s/a e Chico Science & Nação Zumbi. Dissertação (mestrado). Salvador: UFBA, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Faculdade de Comunicação da UFBA, 2007.

MUNDO LIVRE S/A. **samba esquema noise**. Banguela Records (Warner Music), 1994.

NAPOLITANO, Marcos. **O fonograma como fonte para a pesquisa histórica sobre música popular – problemas e perspectivas**. Disponível em: http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/fevereiro2012/historia_artigos/2napolitano_fonograma.pdf. Acesso em: 26 de novembro de 2020.

PILATI, Alexandre; ALVES, Fabio Cesar; MELLO, Jefferson Agostini; BRANTES, Simone; CAMILO, Vagner (orgs.). **Monólogo dramático e outras formas de ficcionalização da voz poética**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2020.

TATIT, Luiz. **O cancionista**. Composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 2012.

TELES, José. **Do Frevo ao Manguebeat**. São Paulo: Editora 34, 2012.

“TRAGÉDIA ENTRE DOIS COPOS”: ORDEM E DESORDEM EM CANÇÃO INTERPRETADA POR NELSON GONÇALVES

“TRAGEDY BETWEEN TWO GLASSES”: ORDER AND DISORDER IN A SONG PERFORMED BY NELSON GONÇALVES

DOSSIÊ: O REALISMO E SUA ATUALIDADE

25 anos de Crítica Dialética na UnB



ORGANIZADORES:

Alexandre Pilati



Deane de Castro e Costa



Martín Ignacio Koval



CERRADOS

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM

v. 34, n. 68, ago. 2025

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



10.26512/cerrados.v34i68.57681

FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 31/03/2025

Aceito em: 20/06/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Adelcio Camilo Machado  

UFSCar | adelcio.camilo@ufscar.br

Resumo / Abstract

O presente artigo se volta para a canção “Hoje quem paga sou eu”, composta por Herivelto Martins e David Nasser, interpretada por Nelson Gonçalves em seu álbum *O tango na voz de Nelson Gonçalves*, de 1956. Através de um exame de sua letra em articulação com seus aspectos musicais, busca-se mostrar que, para além de uma narrativa sobre infelicidade conjugal, a canção formaliza uma oposição entre os polos da ordem e da desordem, nos termos de Candido (1970). Para isso, o artigo inicialmente situa Nelson Gonçalves nos debates simbólicos sobre a produção fonográfica brasileira dos anos 1950. Na sequência, revisita-se o ensaio de Antonio Candido (1970) sobre o romance *Memórias de um sargento de milícias* e se discute sobre como essas ideias reverberam em estudo sobre a malandragem no samba (Vasconcellos; Suzuki Jr., 2007). Por fim, o texto examina os elementos formais de “Hoje quem paga sou eu” buscando revelar como a canção formaliza uma desconfiança das camadas mais populares de nossa sociedade em relação ao processo de modernização.

Palavras-chave: Nelson Gonçalves, tango, canção popular.

This article focuses on the song “Hoje quem paga sou eu” (“Today I’m the one who pays”), composed by Herivelto Martins and David Nasser, performed by Nelson Gonçalves on his 1956 album *O tango na voz de Nelson Gonçalves* (*Tango in Nelson Gonçalves’ voice*). By examining its lyrics in conjunction with its musical aspects, we seek to show that, beyond a narrative about marital unhappiness, the song formalizes an opposition between the poles of order and disorder, in Candido’s terms (1970). For that, the article initially situates Nelson Gonçalves within the symbolic debates surrounding Brazilian phonographic production in the 1950s. It then revisits Antonio Candido’s (1970) essay on the novel *Memórias de um sargento de milícias* (*Memoirs of a Militia Sergeant*) and discusses how these ideas resonate in a study of *malandragem* in samba (Vasconcellos; Suzuki Jr., 2007). Finally, the text examines the formal elements of “Hoje quem paga sou eu” (“Today I’m the one who pays”) and seeks to reveal how the song formalizes a suspicion of the most popular classes of our society in relation to the process of modernization.

Keywords: Nelson Gonçalves, tango, popular song.

O TANGO NA VOZ DE NELSON GONÇALVES¹

*Tango, meu tango triste
Quantas vezes aqui nesta calçada
Choramos juntos, meu tango triste
Como rivais, disputando a bem-amada²*

No ano de 1956, o cantor Nelson Gonçalves lançou um LP inteiramente dedicado ao segmento fonográfico do tango. O álbum intitulava-se *O tango na voz de Nelson Gonçalves* e era composto por oito faixas, das quais três eram versões de canções estrangeiras e as outras cinco de compositores brasileiros. Esse foi apenas o segundo *long-play* da fonografia do cantor, sendo precedido pelo disco *Noel Rosa na voz romântica de Nelson Gonçalves*, lançado no ano anterior. Isso não significa, entretanto, que o intérprete fosse um estreante no mercado fonográfico; ao contrário, seus primeiros discos de 78 rpm haviam sido lançados em 1941, ou seja, 15 anos antes do LP mencionado. Desde então, o cantor vinha lançando discos de forma constante, alcançando a marca de mais de 200 fonogramas gravados até aquele ano de 1956³.

Ocorre, porém, que o LP era uma novidade tecnológica da década de 1950. De acordo com Evaldo Piccino, pesquisador da área das Comunicações, o surgimento do LP foi decorrente do desenvolvimento do microsulco em 1948, que consiste em cavidades mais estreitas pelas quais a agulha passa. Associado a uma redução da rotação do disco para 33 e 1/3 rpm, o microsulco possibilitou que o tempo de gravação em cada lado passasse de 4 minutos para cerca de 15 a 20 minutos (Piccino, 2007, p. 66). Além disso, naquele mesmo período adotou-se a gravação em fita magnética, tecnologia que, segundo o musicólogo Rodrigo Vicente (2014, p. 59), "trouxe avanços significativos no que diz respeito ao formato, processo de produção e qualidade sonora dos discos". Esse conjunto de mudanças tecnológicas – microsulco, rotação reduzida e gravação em fita magnética – formou a base do que foi chamado de sistema *Hi-Fi*, uma abreviação para *High Fidelity* ou Alta Fidelidade, que, no entender de Vicente (2014, p. 59), possibilitava "maior limpeza sonora das músicas gravadas em discos de vinil". O mesmo autor assinala ainda que essa qualidade sonora dependia também da posse de equipamentos de reprodução adequados, os quais possuíam custos mais elevados (Vicente, 2014, p. 59-60), o que sugere que apenas certos estratos da população brasileira de maior poder aquisitivo teriam acesso a esses equipamentos e, por consequência, aos LPs.

Assim, talvez não tenha sido sem razão que Nelson Gonçalves tivesse dedicado seu primeiro LP para gravar canções de Noel Rosa. Isso porque, naquele período, o *poeta da Vila* já havia se consolidado, junto a amplos setores da crítica musical, como um dos pilares da canção popular brasileira. Uma das iniciativas ligadas a esse processo foi o programa radiofônico *No tempo de Noel Rosa*, apresentado pelo radialista Almirante, que estreou no ano de 1951 e que, segundo o historiador Marcos Napolitano, apontava "para a heroização do Poeta da Vila", buscando consagrá-lo como "digno inventor do samba moderno, ao lado de Ismael Silva, Pixinguinha, Cartola e outros" (Napolitano, 2010, p. 63). Vale lembrar que o prestígio alcançado por Noel Rosa está intimamente ligado às transformações musicais e simbólicas do samba ao longo da primeira metade do século XX, período em que passou de uma produção ligada à população afrodescendente – e, portanto, alvo de repressão das elites políticas, econômicas e culturais – para se constituir inicialmente como representante da identidade

1 Neste artigo, retomo e desenvolvo uma das análises apresentadas em minha tese (Machado, 2016). Após a conclusão da tese, tive a oportunidade de apresentar essa análise em 23/05/2022 na disciplina Seminários de Pesquisa, do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Uberlândia (UFU); em 14/11/2023 na atividade de extensão Encontros com o Núcleo de Estudos da Canção da UnB; e em 13/11/2024 no IX Colóquio Internacional – O Realismo e Sua Atualidade, realizado pelo grupo de pesquisa Literatura e Modernidade Periférica da Universidade de Brasília. Nessas ocasiões, recebi valiosas contribuições de diversas pessoas, a quem agradeço pela generosidade dos comentários, sugestões e observações. Espero, com este texto, ter conseguido contemplar da melhor maneira possível os relevantes apontamentos que me foram apresentados.

2 "O último tango". Composição: Herivelto Martins / David Nasser. Interpretação: Nelson Gonçalves. *O tango na voz de Nelson Gonçalves*. RCA Victor, 1956. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3fDYZPbxrFA>. Acesso em: 15 mar. 2025.

3 As informações sobre a produção fonográfica de Nelson Gonçalves fundamentam-se em consultas à base de dados Discografia Brasileira, implementada e mantida pelo Instituto Moreira Salles (Instituto, 2019).

nacional brasileira e, posteriormente, como repositório da tradição e da autenticidade⁴. Desse modo, era bastante razoável que se escolhesse um compositor tão prestigiado para ser interpretado em um álbum cujo formato ainda tinha alcance restrito.

Porém, se o samba de Noel Rosa era saudado pela crítica musical, o mesmo não se poderia dizer sobre o tango, repertório do segundo álbum de Nelson Gonçalves. Acompanhando informações da pesquisadora Andreia dos Santos Menezes (2012, p. 50-55), atuante nas áreas de Letras e Literatura, há um relativo consenso entre os estudiosos de que a estabilização do tango como gênero musical tenha se iniciado em torno da década de 1880, ainda sob a modalidade de música instrumental, bastante articulada à dança e originária das “periferias das cidades de Buenos Aires e Montevideu” (Menezes, 2012, p. 50). Não tardou, porém, para que aparecessem tangos com letras, consolidando-se o chamado tango-canção. Essa nova modalidade firmou estreita relação com o teatro, o que, no exame de Menezes (2012, p. 55), culminou na consolidação de um “estilo de letra de caráter narrativo”. Carlos Augusto Bonifácio Leite e Jackson Raymundo, estudiosos da área de Literatura, detalham essa relação entre teor narrativo e origem periférica ao afirmar que “o ‘submundo’ dos prostíbulos, bebedeiras e drogas também é onipresente na poética do tango das primeiras décadas do século XX, representando, assim, o próprio espaço de concepção e circulação inicial dessas canções” (Leite; Raymundo, 2017, p. 70).

No Brasil, segundo as informações levantadas pela musicóloga Heloísa Valente (2012, p. 84), as notícias sobre o tango argentino começaram a circular em 1913, ano em que esse repertório alcançou sucesso em Paris. Porém, teria sido a partir da década de 1920 que os compositores e intérpretes brasileiros passaram a adotá-lo de maneira mais recorrente. Naquele momento, via de regra, as canções eram interpretadas em idioma castelhano; porém, a partir dos anos 1940, passaram a predominar as versões de tangos argentinos em língua portuguesa ou ainda tangos originalmente compostos por brasileiros. Dessa década em diante, os principais intérpretes desse segmento musical, segundo Valente, foram Francisco Alves, Vicente Celestino, Dalva de Oliveira, Albertinho Fortuna, Eladyr Porto e Angela Maria, além do próprio Nelson Gonçalves (Valente, 2012, p. 88-102).

Em consonância com os apontamentos de Valente, o historiador Alcir Lenharo indica que a década de 1940 foi o período em que o tango predominou na boemia carioca. Segundo o autor,

raramente faltava uma “típica argentina” nos bons cabarés do eixo Rio-São Paulo e também em Porto Alegre. Orquestras como as de Francisco Canaro, Miguel Caló, Oswaldo Pugliese tinham grande prestígio e faturavam alto. Cantores brasileiros, como Romeu Silva, especialista em tangos, estavam entre os mais bem pagos da noite. (Lenharo, 1995, p. 22)

Porém, se na década de 1940 o tango alcançava reconhecimento e possibilitava bons rendimentos para seus músicos, o mesmo não poderia ser afirmado em relação ao decênio seguinte. Ao contrário, quando se examinam os posicionamentos da imprensa nos anos 1950, nota-se um olhar depreciativo para o tango. Não se tratava de uma crítica dirigida exclusivamente a esse segmento, mas a toda uma produção musical estrangeira, o que indica o seu viés nacionalista ou, mais precisamente, sua tentativa de garantir uma *reserva de mercado* para a fonografia brasileira. Diversos jornais e revistas traziam publicações que se nutriam da sensação de uma *invasão* do repertório internacional que *descaracterizava* a música brasileira. É o que se lê, por exemplo, na primeira edição da *Revista da Música Brasileira*, publicada em setembro de 1954:

Breve, o pesquisador terá imensa dificuldade em destacar exatamente o que é música brasileira. Nos centros urbanos, principalmente, essa dificuldade já se faz sentir. No Rio de Janeiro, por exemplo, rara é a música

4 As transformações pelas quais o samba passou ao longo das primeiras décadas do século XX, que culminaram em seu reconhecimento como um símbolo de identidade nacional, foram discutidas por uma série de pesquisadores, dentre os quais se destacam os trabalhos de Sandroni (2012), Viana (2012) e Fenerick (2005). Por sua vez, o estudo de Fernandes (2010) demonstra como o samba – e também o choro – passou a ser lido a partir da ótica da autenticidade.

de compositor popular ou de sambista, atualmente, que não está eivada de modismos e estilos pertencentes ao bolero, à rumba, à música popular americana e principalmente sob a influência estética do atonalismo, através do “be-bop”⁵. (Coleção, 2006, p. 49)

Inserido nessa matriz de pensamento, não faltaram alusões negativas também ao tango. Exemplo disso pode ser encontrado na matéria assinada por Marques Rabelo na coluna “Lira Popular” do número 1 da revista *Paratodos*, lançada em junho de 1956, na qual o predomínio da música estrangeira – incluindo-se o tango – sobre a brasileira é reconhecido com amargura:

Consultem-se, por exemplo, as listas das gravações mais vendidas nos balcões das lojas de discos e verifica-se amargamente que a produção nacional rasteja nos últimos lugares e que os legítimos valores não têm vez. Que são as rumbas, os boleros, os tangos, os mambos, os maus foxes que dominam o público comprador. (apud Saraiva, 2007, p. 49)

Outra manifestação de teor semelhante aparece em uma matéria da *Revista do Rádio* que divulgava o programa “Galeria Musical Sanbra”, produzido e apresentado por Paulo Roberto, que visava mostrar ao público “o quanto é rico e majestoso o nosso cancionário popular” (Paulo, 8 jun. 1957, p. 55). De acordo com o texto publicado, esse programa surgia em um momento oportuno, “em que mais a música brasileira precisa de estímulos” pelo fato de que “as versões de *tangos*, boleros, foxes e outros ritmos estrangeiros *infestam* o nosso mercado” (Paulo, 8 jun. 1957, p. 54, grifos nossos).

De modo ainda mais específico, o tango foi alvo direto das críticas irônicas de Vinicius de Moraes, que assinou a crônica “Tangolomango”, publicada em 24 de maio de 1953 no jornal *Flan*. A matéria comenta sobre um reaparecimento do tango no contexto brasileiro e se conclui expressando a indignação de Moraes com a situação:

Deu o tangolomango na música popular brasileira. [...]

[O tango] Está voltando, não haja dúvida. “Media luz” acaba de naturalizar-se pela voz de Albertinho Fortuna. Ivon Cury está aí para quem quiser, vocalizando o velho tango americano “The Boulevard of Broken Dreams” [...].

É o fim da picada. (Moraes, 2008, p. 41)

Assim, o álbum de 1956 de Nelson Gonçalves inevitavelmente carregava esse conjunto de representações depreciativas sobre o tango. O fato de sair de um LP ligado ao repertório de *sambas autênticos* e migrar para um segundo álbum de *tangos invasores* aponta para um certo ecletismo em sua produção, o que, por sua vez, sugere que o intérprete se voltava para segmentos distintos do público ouvinte. Assim, o LP de tangos provavelmente visava camadas mais populares e menos “intelectualizadas” em relação ao perfil de ouvintes do álbum anterior.

Das cinco canções originais que integravam o álbum de Nelson Gonçalves, Herivelto Martins assinou a autoria de todas, sendo que em quatro delas contou com a colaboração de David Nasser e em uma do próprio Nelson Gonçalves. Uma dessas canções é “Hoje quem paga sou eu”, assinada pela dupla Herivelto Martins / David Nasser. Já nas primeiras audições, facilmente compreende-se que sua letra narra a história de infelicidade da vida conjugal do eu-cancional, e que seu local de enunciação é um bar. Trata-se, portanto, de um assunto que não chama muito a atenção por ser bastante recorrente na produção cancional daquela década de 1950, sobretudo no repertório do samba-canção, muitas vezes alcunhado – de forma depreciativa – como *samba-de-fossa*, cujas composições “contavam desenganos, solidões, amores infelizes, muitas delas tendo como cenário bares e boa-

5 Vale ponderar que o be-bop – um dos estilos do jazz desenvolvido em meados da década de 1940 – não pode, em termos técnicos, ser caracterizado como *atonal*. Como se sabe, o atonalismo foi uma das propostas estéticas da música de concerto europeia do início do século XX que buscava alternativas ao sistema tonal, que era percebido à época como “desgastado” ou “enfraquecido” pelas práticas dos músicos do Romantismo, que inseriram um alto cromatismo e modulações até então pouco convencionais em suas composições. Ao atonalismo em específico costumam ser associados os compositores da chamada “segunda escola de Viena”, a saber, Arnold Schoenberg (1874-1951), Anton Webern (1883-1945) e Alban Berg (1885-1935). Desse modo, a palavra “atonalismo” foi empregada no texto da *Revista da Música Popular* como um adjetivo pejorativo, para desqualificar o be-bop. Embora esse estilo do jazz seja caracterizado, dentre outros aspectos, por uma considerável expansão das harmonias, apoiando-se nas extensões dos acordes, não há uma recusa ao sistema tonal que permitiria caracterizá-la efetivamente como atonal.

tes” (Severiano; Mello, 1998, p. 293). Do mesmo modo, nota-se que seu caráter narrativo e o espaço do bar também são aspectos recorrentes no repertório do tango, como já indicado anteriormente.

Ainda assim, não parece suficiente considerar que a infelicidade narrada em “Hoje quem paga sou eu” seja apenas um traço estilístico usual nos tangos ou que a canção se configure como mais um exemplo do repertório “de fossa”. Ao contrário, conforme se avança para camadas mais profundas da canção, nota-se que a “tragédia entre dois copos” enunciada nela possui relações com processos históricos da sociedade brasileira. De modo mais específico, os polos da *ordem* e da *desordem*, nos termos de Candido (1970), parecem oferecer uma chave interpretativa para a canção de Herivelto Martins e David Nasser. Essas são, portanto, as ideias que o presente artigo busca explorar. Antes, porém, de entrar no exame da canção, convém retomar, ainda que brevemente, algumas ideias do ensaio de Candido (1970) para, na sequência, observar suas reverberações no estudo de Vasconcellos e Suzuki Jr. (2007) sobre a malandragem do samba para, enfim, situar Nelson Gonçalves nesse contexto.

Ordem e desordem – malandragem e música popular – Nelson Gonçalves

Como se sabe, em seu conhecido texto “Dialética da malandragem”, o crítico literário Antonio Candido analisou o romance *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida (1830-1861), e identificou nele um “princípio estrutural” (Candido, 1970, p. 77) que era a dialética entre ordem e desordem. Nessa mesma direção, o autor assinalou que o romance como um todo consistia em um “balanceio caprichoso entre ordem e desordem” (Candido, 1970, p. 82), e que o livro se pautava por uma equivalência entre esses dois hemisférios (Candido, 1970, p. 79). Diante disso, ainda nas palavras do crítico, o universo do romance continha “certa ausência de juízo moral” (Candido, 1970, p. 78-9), no qual “o remorso não existe” (Candido, 1970, p. 85). Em outras palavras, ao se pautar pelo equilíbrio entre ordem e desordem, Manuel Antônio de Almeida teria criado, em *Memórias de um sargento de milícias*, um “mundo sem culpa” (Candido, 1970, p. 84).

Candido não deixou de perceber, ainda, uma correspondência entre o que acontecia no universo do romance e o que se manifestava na sociedade brasileira do século XIX. Nas palavras do crítico, naquele contexto, a ordem era

difícilmente imposta e mantida, cercada de todos os lados por uma desordem vivaz [...]. 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, 1970, p. 82)

Essa dialética entre ordem e desordem apresentada no ensaio de Candido se tornou a principal chave de leitura utilizada pelo sociólogo Gilberto Vasconcellos e pelo jornalista e crítico musical Matinas Suzuki Jr. em seu texto “A malandragem e a formação da música popular brasileira” (Vasconcellos; Suzuki Jr., 2007). Nele, seus autores buscaram compreender a recorrência do tema da malandragem no repertório da canção popular brasileira, sobretudo no samba. Em síntese, suas reflexões indicaram que a rejeição ao trabalho presente em um vasto repertório de sambas resultaria de uma forte *intuição social*, que parecia “avisar o malandro de que a acumulação de capital se efetivava sobre a degenerescência do valor do trabalho assalariado” (Vasconcellos; Suzuki Jr., 2007, p. 622-623). Essa intuição estaria associada, de um lado, à experiência relativamente recente da escravidão, bem como à recente entrada na superexploração do trabalho assalariado. Em suas palavras:

A aversão do malandro ao trabalho não era socialmente abstrata: cicatrizado historicamente pela experiência cruenta da escravidão, o novo trabalhador assalariado ingressa no mundo da superexploração do trabalho, que a forma de acumulação capitalista determinou entre nós. A antena do compositor popular logo percebeu que o trabalho assalariado possuía, no Brasil, “pequeno valor estrutural como fonte de realização da condição burguesa”, como diz Florestan Fernandes. Dessa forma, a malandragem torna-se “a única alternativa de sobrevivência numa sociedade cuja estrutura social converte o homem que trabalha num marginal econômico, empobrecendo-o dia a dia.” (Vasconcellos; Suzuki Jr., 2007, p. 622)

Nesse contexto, parafraseando Antonio Candido, parece possível afirmar que, se o projeto urbano, industrial e civilizatório promovido pelo Estado brasileiro representava a tentativa de impor a ordem, esta era difícilmente imposta, cercada de todos os lados por diversas produções do nosso

cancioneiro popular, sobretudo do chamado “samba malandro”. Assim, retomando a formulação de inspiração benjaminiana feita por Gilberto Vasconcellos e Matinas Suzuki Jr., na canção popular brasileira dos anos 1920 e 1930 “a história do trabalho [era] narrada a contrapelo” (Vasconcellos; Suzuki Jr., 2007, p. 614).

Nelson Gonçalves não se situa exatamente no contexto histórico focalizado pelo texto de Vasconcellos e Suzuki Jr.. Ao contrário, sua produção se desenvolveu em um momento posterior já que, como informado anteriormente, seu ingresso na indústria fonográfica ocorreu no ano de 1941. Sendo assim, o intérprete atuou em um período que, de acordo com o economista Paul Singer, representou uma fase de expressivo desenvolvimento da indústria nacional, impulsionado por medidas do presidente Getúlio Vargas, que governou o país de 1930 a 1945 e, depois, de 1951 a 1954. Ainda segundo Singer, nesses períodos começava a se constituir no país uma indústria de base, resultado de uma política econômica de substituição de importações. Assim, assistia-se ao desenvolvimento de setores produtivos ligados à borracha, ao cimento, à siderurgia, à metalúrgica, à química e à farmacêutica (Singer, 1997, p. 217-224). Já a partir de 1956, sob o governo de Juscelino Kubistchek, iniciava-se um novo ciclo de modernização da sociedade brasileira, no qual se observava uma aceleração do crescimento industrial, acompanhada por uma maior participação do capital estrangeiro (Singer, 1997, p. 225).

Nesse contexto experimentava-se também uma estratificação do espaço urbano, que se desenvolveu sobretudo na cidade do Rio de Janeiro, então capital federal. Vale lembrar, como demonstrado em detalhes pela historiadora e antropóloga Julia O'Donnell (2013), que, desde finais do século XIX, a zona sul carioca, sobretudo o bairro de Copacabana, foi se constituindo como um bairro destinado a “abrigar as famílias chiques dos tempos republicanos” (O'Donnell, 2012, p. 37-38), e esse processo já se mostrava bastante consolidado nas décadas de 1940 e 1950. O bairro também abrigou diversas boates voltadas especialmente para esses setores da elite socioeconômica do Rio de Janeiro, muitas delas trazendo nomes estrangeiros como Arpège ou Au Bon Gourmet, os quais podem ser pensados como signos de distinção social.

Esse processo é contemporâneo de diversas medidas na região mais central da Lapa, importante reduto da boemia carioca, as quais culminaram no esvaziamento da atividade musical. Acompanhando as informações do historiador Alcir Lenharo (1995, p. 19), tais ações incluíram: o fechamento de prostíbulos em 1942; a desapropriação de prédios no centro do bairro ao final de 1945; a proibição do jogo em 1946 e o decorrente fechamento dos cassinos, e o surgimento de uma nova zona de meretrício no mangue da Avenida Presidente Vargas em 1949. Nas palavras do próprio historiador, a região da Lapa se tornava “mais policiada, mais perigosa e intimidadora” (Lenharo, 1995, p. 18), o que “acabou por afastar os intelectuais da vida noturna da Lapa, assim como a clientela chique e curiosa da Zona Sul” (Lenharo, 1995, p. 19).

Essa estratificação do espaço urbano com suas correspondentes opções de entretenimento noturno foi acompanhada por uma segmentação da produção radiofônica. Conforme discute o pesquisador Rodrigo Vicente (2014, p. 49), o chamado “horário nobre” do rádio costumava ser ocupado por programas de maior audiência, especialmente radionovelas, audições humorísticas e programas de auditório. Em contrapartida, os “fins de noite” da programação radiofônica eram ocupados por programas voltados à música instrumental. Vicente ilustra essa situação com o programa Ritmos do Copacabana, que era irradiado diretamente da boate do hotel Copacabana Palace e era transmitido a partir de 23h30min (Vicente, 2014, p. 52).

Partindo-se das premissas teóricas de Antonio Candido (2011) e de Theodor Adorno (2021)⁶, as quais balizam a presente investigação, aventa-se a possibilidade de que essa estratificação social esteja formalizada na produção cancional do período aqui examinado. No que se refere ao tema da malandragem, seria conveniente rememorar, mesmo que rapidamente, a canção “Rapaz de bem”⁷,

6 Em seu texto “Crítica e sociologia: tentativa de esclarecimento”, Antonio Candido estabelece que, para se obter uma compreensão mais íntegra das obras artísticas, é necessário reconhecer que “o fator externo importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (2011, p. 14). Em uma linha semelhante, Theodor Adorno (2021, p. 156) reforça esse vínculo entre a sociedade e as formas artísticas ao entender que “momentos da estrutura social, posições, ideologias, entre outros, impõem-se às próprias obras de arte”.

7 “Rapaz de bem”. Composição e interpretação: Johnny Alf. Copacabana, 1956. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wQ0tLhd9ZLM>. Acesso em: 12 mar. 2025.

composta e interpretada por Johnny Alf em gravação lançada pela gravadora Copacabana no ano de 1956 – ou seja, o mesmo em que a canção “Hoje quem paga sou eu” foi lançada. Escaparia aos limites deste artigo apresentar um exame cuidadoso dessa faixa⁸. Ainda assim, ao observar sua letra, não é difícil constatar que a temática da rejeição ao trabalho em nada se assemelha ao que assinalaram Vasconcellos e Suzuki Jr. (2007). Isso significa dizer que seria incorreto interpretar “Rapaz de bem” como uma expressão da experiência cruel da escravidão ou da intuição de que o trabalho assalariado não realiza aquilo que promete. Segue a letra da canção:

Você bem sabe, eu sou rapaz de bem
E a minha onda é a do vai e vem
Pois, com as pessoas que eu bem tratar
Eu qualquer dia posso me arrumar
Vê se mora!
No meu preparo intelectual
É o trabalho a pior moral
Não sendo a minha apresentação
O meu dinheiro só de arrumação
Eu tenho casa, tenho comida
Não passo fome, graças a Deus
E, no esporte, eu sou de morte
Tendo isto tudo eu não preciso de mais nada, é claro!
Se a luz do sol vem me trazer calor
E a luz da lua vem trazer amor
Tudo de graça a natureza dá
Pra que que eu quero trabalhar?

Ao contrário do que Vasconcellos e Suzuki Jr. observaram em relação ao samba malandro das décadas de 1920 e 1930, “Rapaz de bem” traz um eu-cancional que já possui casa, comida, não passa fome e pratica esportes, ou seja, apresenta todas as condições de subsistência, o que convence o ouvinte a concordar que ele realmente não precisa de mais nada. *É claro*. A canção formaliza, portanto, uma rejeição ao trabalho que é enunciada a partir de um outro ponto de vista, em que o acesso aos bens de consumo é obtido sem que haja esforço algum, levando o eu-cancional inclusive a afirmar que “Tudo de graça a natureza dá”. É em contraste com esse ponto de vista que se situa e ganha relevância o tango interpretado por Nelson Gonçalves, que será discutido na sequência.

“HOJE QUEM PAGA SOU EU”

A canção “Hoje quem paga sou eu”⁹ registrada no álbum *O tango na voz de Nelson Gonçalves* tem duração de 3 minutos e 22 segundos, mostrando-se assim compatível com os formatos que foram se estabelecendo para a música popular gravada. Seu acompanhamento é realizado principalmente por contrabaixo e acordeom, sendo que este último é o instrumento que alude mais diretamente ao tango. Há também intervenções nas cordas friccionadas e no piano, sendo que este aparece principalmente a partir da seção instrumental que se inicia na segunda exposição. A performance desses instrumentos sugere um compasso quaternário simples e um andamento em torno de 123 bpm.

Sua forma se mostra bastante convencional: a canção tem duas partes bem definidas, sendo que a primeira está na tonalidade de **Dó menor**, e a segunda se inicia em **Dó maior** para, depois, retornar à tonalidade menor. Conforme se observa na Tabela 1, cada uma dessas partes pode ser subdividida em três segmentos, designados como A, B e B’ na primeira parte, e como C, D e D’ na segunda. Por sua vez, estes seis segmentos correspondem respectivamente às seis estrofes que constituem a letra da canção, cada uma contendo quatro versos. A gravação traz duas exposições da canção, sendo

8 Uma análise de “Rapaz de bem” voltada para aspectos de sua harmonia, arranjo e performance pode ser encontrada em Santos (2006, p. 44-53). Por sua vez, algumas articulações entre seus aspectos musicais e o ponto de vista que ela exprime podem ser acessadas em minha tese (Machado, 2016, p. 136-140).

9 “Hoje quem paga sou eu”. Composição: Herivelto Martins / David Nasser. Interpretação: Nelson Gonçalves. *O tango na voz de Nelson Gonçalves*. RCA Victor, 1956. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QBrUYEUNBf8>. Acesso em: 20 mar. 2025.

que, na segunda, a primeira parte é apresentada em uma versão instrumental e o canto retorna na segunda parte. O arranjo se completa ainda com uma breve introdução instrumental, cujo material melódico e harmônico é extraído de um trecho da segunda parte da canção. Segue, na sequência, um esquema formal dessa gravação articulado à sua letra:

Tabela 1: forma e letra de “Hoje quem paga sou eu”

INTRO (Instrumental)	Final de D' (Dó menor)	
1ª PARTE	A (Dó menor)	Antigamente, nos meus tempos de ventura Quando eu voltava do trabalho para o lar Deste bar alguém gritava com ironia: “Entra, mano, o fulano vai pagar”
	B (Dó menor)	Havia sempre alguém pagando um trago Pelo simples direito de falar Havia sempre uma tragédia entre dois copos Nas gargalhadas de um infeliz a soluçar
	B' (Dó menor)	Eu sabia que era um estranho desse meio Um estrangeiro na fronteira desse bar Mas bebia, outro pagava e eu partia Para o mundo abençoado do meu lar
2ª PARTE	C (Dó Maior)	Hoje, faço deste bar a sucursal Do meu lar que atualmente não existe Tenho minha história pra contar Uma história que é igual, amarga e triste
	D (Dó Menor)	Sou apenas uma sombra que mergulha, No oceano de bebida, o seu passado Faço parte dessa estranha confraria Do <i>vermuth</i> , do conhaque e do traçado
	D' (Dó menor)	Mas, se passa pela rua algum amigo Em cuja porta a desgraça não bateu Grito que entre neste bar, beba comigo Hoje quem paga sou eu!
1ª PARTE (Instrumental)	A (Dó menor)	
	B (Dó menor)	
	B' (Dó menor)	
2ª PARTE	C (Dó Maior)	Hoje, faço deste bar a sucursal Do meu lar que atualmente não existe Tenho minha história pra contar Uma história que é igual, amarga e triste
	D (Dó Menor)	Sou apenas uma sombra que mergulha, No oceano de bebida, o seu passado Faço parte dessa estranha confraria Do <i>vermuth</i> , do conhaque e do traçado
	D' (Dó menor)	Mas, se passa pela rua algum amigo Em cuja porta a desgraça não bateu Grito que entre neste bar, beba comigo Hoje quem paga sou eu!

Fonte: elaboração do autor

Logo no primeiro verso, nota-se que a canção instaura uma relação com o tempo. Trata-se de *antigamente*, ou seja, de um momento no passado que é caracterizado como tempos de ventura para o próprio sujeito que canta, ou seja, para o eu-cancional. Vale observar que esse “eu” é materializado pelo canto de Nelson Gonçalves, que se caracteriza, nesta performance, pelo uso predominantemente de sua região grave, com um timbre encorpado que traz uma emissão posteriorizada, com predomínio de

harmônicos graves, realiza aumento de intensidade sonora nos movimentos em direção ao agudo e ainda apresenta alguma tensão na voz¹⁰. Por mais que, à época, Nelson Gonçalves estivesse com 37 anos, tais características vocais sugerem que o sujeito que canta não é alguém jovem, mas uma pessoa bem mais madura¹¹. Desse modo, a própria performance contribui para dar concretude à distância temporal entre o eu-lírico e os episódios por ele narrados. Mais do que isso, no trecho específico, a melodia permanece em uma região grave e se ouve o enunciador falar em “tempos de ventura” com uma terminação melódica descendente. Com isso, o canto sugere que o eu-cancional rememora aqueles tempos, no mínimo, sem euforia; mas não seria forçoso reconhecer até mesmo um certo lamento. Ou seja: o ato de lembrar aquele momento de felicidade parece carregar algum sofrimento.

Na sequência, fica-se sabendo que aqueles tempos de ventura do passado estavam associados a dois elementos: ao trabalho e ao lar, espaços em que o eu-cancional se movia, sendo que este último foi caracterizado como “mundo abençoado”. Portanto, até aqui, a canção se estrutura em torno do polo da ordem que, no caso, apresenta grandes afinidades com ideologias do mundo burguês. A melodia, neste trecho, mostra-se sinuosa, alternando trechos ascendentes e descendentes, que parecem corresponder ao próprio deslocamento daquele sujeito.

Porém, já no terceiro verso (“Deste bar, alguém gritava com ironia”), outros dois elementos começam a desafiar esse estado. O primeiro é o bar, que aparece na canção como uma espécie de antítese do lar. Ora, se o lar, para o próprio enunciador, era o espaço da ventura, o bar aparecerá caracterizado em trechos futuros da canção como o local da tragédia e da infelicidade. Portanto, se lar e trabalho circundam o polo da ordem, o bar representa a desordem. Mas há um detalhe: não se trata de um bar qualquer, mas *deste* bar. Com isso, a canção define o momento e o local em que o sujeito canta: trata-se do momento presente, em que ele se encontra *no bar*. Com isso, a própria canção fornece pistas sobre os desdobramentos da narrativa apresentada. O segundo elemento que desestabiliza aquele mundo de ventura é um outro personagem, referido de forma genérica como *alguém*, que se comunicará com o enunciador. Até este momento, a melodia segue sinuosa como no verso anterior e permanece em região grave, sustentando assim o tom lamentoso já instaurado, mesmo diante da interpelação pelo indivíduo que estava no bar.

Ao se chegar ao quarto verso, descobre-se que é aquele *alguém* que promove uma comunicação entre os polos da ordem e da desordem. Isso porque foi ele que convidou o eu-cancional para entrar e beber (“Entra, mano”), enquanto outro frequentador, designado como *fulano*, pagaria pelas bebidas. A melodia desse verso se inicia em uma nota mais aguda, contabilizando uma distância de nona menor ascendente em relação à nota que havia encerrado o verso anterior. Com isso, a melodia parece reforçar o vocativo presente na letra, contribuindo para reforçar a ilusão de verdade enunciativa daquilo que se ouve¹².

Na sequência, ouvem-se quatro versos nos quais o enunciador explica o que estava acontecendo no bar: “Havia sempre alguém pagando um trago / Pelo simples direito de falar / Havia sempre uma tragédia entre dois copos / Nas gargalhadas de um infeliz a soluçar”. Assim, compreende-se que o *fulano* pagava rodadas de bebidas para os demais frequentadores do bar enquanto narrava, “entre dois copos”, as tragédias de sua vida pessoal.

Nos versos seguintes, o enunciador expressa em palavras o incômodo com a situação que já havia sugerido anteriormente através de sua performance: “Eu sabia que era um estranho nesse meio / Um estrangeiro na fronteira desse bar”. Diante dessa sensação de não-pertencimento àquele espaço, o eu-cancional informa sua atitude: “Mas bebia, outro pagava e eu partia”. Se até então a narrativa se desenvolvia lentamente, com pouca sucessão de acontecimentos, chama a atenção o fato de, em um único verso, o sujeito cancional relatar que entrou no bar, bebeu, outra pessoa pagou e ele imediatamente saiu. A velocidade com que tudo isso acontece, inscrita em um único verso da canção,

10 As considerações aqui apresentadas sobre a emissão vocal de Nelson Gonçalves se amparam nas categorias propostas no segundo capítulo da tese da cantora e pesquisadora Regina Machado (2012, p. 41-54).

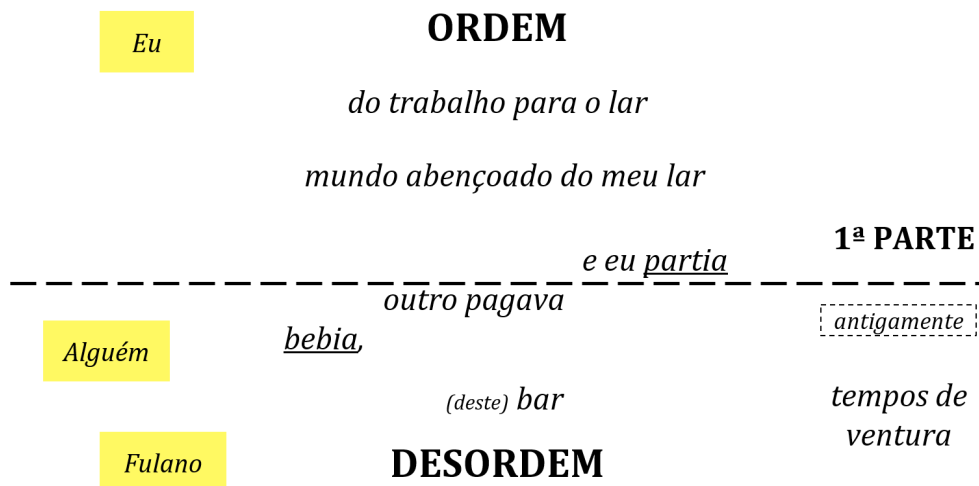
11 Ao discutir sobre outros assuntos, o cancionista e linguista Luiz Tatit (2002, p. 188) já havia sinalizado que a voz de Nelson Gonçalves – e de outros cantores como Francisco Alves, Orlando Silva e Agnaldo Rayol – fazia “lembrar a figura de um senhor, homem feito”.

12 Amparo-me aqui nas considerações de Tatit sobre as relações entre letra e melodia, quando afirma: “A impressão de que a linha melódica poderia ser uma inflexão entoativa da linguagem verbal cria um sentimento de verdade enunciativa, facilmente revertido em aumento de confiança do ouvinte no cancionista” (Tatit, 2002, p. 20).

revela como esse sujeito não queria permanecer no bar. Ao contrário, ele regressa, logo no verso seguinte, para o “mundo abençoado do [s]eu lar”. Contudo, novamente a melodia é concluída em uma região grave (depois de permanecido por vários versos em uma tessitura mais aguda), o que uma vez mais sugere que o lar não era rememorado com entusiasmo, mas com lamento.

Nesse momento, encerra-se a primeira parte da canção. Inspirando-se no quadro em que Antonio Candido (1970) sintetiza as relações e pressões que permeiam as personagens do romance *Memórias de um sargento de milícias*, polarizadas pela ordem e pela desordem, seria possível pensar no seguinte esquema para a primeira parte de “Hoje quem paga sou eu” (Imagem 1):

Imagem 1: ordem e desordem na primeira parte de “Hoje quem paga sou eu”



Fonte: elaboração do autor

Com a entrada da segunda parte, há uma mudança de perspectiva. Seus dois primeiros versos (“Hoje faço deste bar a sucursal / Do meu lar que atualmente não existe”) mostram que o tempo já não é mais o *antigamente* e sim o *hoje*. E o bar, que era frequentado apenas de passagem e de forma acelerada, havia se tornado a sucursal de um lar que não mais existia. Assim, o mundo abençoado do lar já havia ruído e o eu-cancional, antes situado no polo da ordem, deslocava-se para o da desordem. Isso é reforçado pelos versos seguintes: “Tenho minha história pra contar / Uma história que é igual, amarga e triste”.

Cabe lembrar que essa mudança de perspectiva se associa à mudança de região tonal para **Dó Maior**. Em geral, esse tipo de procedimento – passagem de uma tonalidade menor para a maior – costuma estar associado a ideias de alegria, euforia, felicidade¹³. Nesse sentido, parece haver uma espécie de contradição entre a letra, que discorre sobre amargura e tristeza, e a música, que sugere algo mais otimista. Porém, ao invés de ser incoerente com o texto, a passagem para a tonalidade maior talvez possa ser interpretada como uma forma bastante sutil de sugerir que o bar, apesar de toda a infelicidade que carregava consigo, ainda era o espaço em que esse sujeito poderia encontrar alguma euforia.

Nos versos seguintes, o enunciador afirma que não é mais o mesmo daqueles *tempos de ventura*, pois se tornou “[...] apenas uma sombra que mergulha / No oceano de bebida, o seu passado”. Vale atentar para o volume de bebida necessário – um *oceano* – para aplacar as amarguras desse enunciador. Na sequência, o eu-cancional detalha um pouco mais sobre esse espaço do bar, reforçando a forte presença de bebidas alcoólicas: “Faço parte dessa estranha confraria / Do *vermuth*, do conhaque e do traçado”.

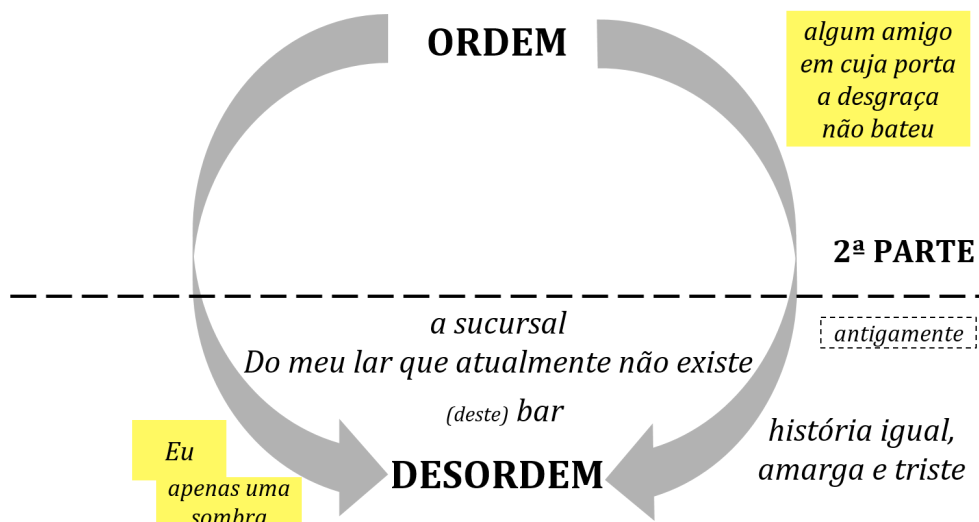
Ao final, a canção instaura uma situação cíclica ao trazer o eu-cancional que imagina a situação de um outro passante “em cuja porta a desgraça não bateu”, ou seja, de alguém que estava na

¹³ Ao examinar a canção “Corrente”, de autoria de Chico Buarque e gravada em seu álbum *Meus caros amigos*, o músico e semiologista Peter Dietrich tece comentários sobre as passagens entre tonalidades maiores e menores presentes nessa composição e conclui: “Na nossa cultura, as tonalidades maiores são geralmente associadas aos conteúdos eufóricos, de realização dos programas, da conjunção entre sujeito e objeto. Por outro lado, as tonalidades menores são associadas aos conteúdos de perda, de disjunção, de introspecção” (Dietrich, 2008, p. 94-95). No caso de “Hoje quem paga sou eu”, essa euforia da passagem à tonalidade maior parece ser reforçada na segunda exposição do segmento C, que aparece após o interlúdio instrumental, na qual se ouvem alguns contracantos executados pelo piano com maior atividade rítmico-melódica.

mesma situação em que o eu-cancional se encontrava no início. Assim, nessa situação imaginada, o enunciador relata que também convidaria esse transeunte para que bebesse às suas custas: "Grito que entre neste bar, beba comigo / Hoje quem paga sou eu!". Ao fazer isso, fica sugerido que, em determinado momento, esse personagem repetirá a trajetória do eu-cancional, ou seja, deixará de ser o convidado para ele mesmo pagar bebida para outros ouvirem suas tragédias. Assim, o trecho "em cuja porta a desgraça não bateu" parece ser, na verdade, "em cuja porta a desgraça *ainda* não bateu". Vale perceber também que, nesse momento, a canção volta à região de **Dó menor**, o que reforça esse movimento cíclico.

Assim, um esquema interpretativo para a segunda parte da canção poderia ser o seguinte (Imagem 2):

Imagem 2: ordem e desordem na segunda parte de "Hoje quem paga sou eu"



Fonte: elaboração do(a) autor(a)

Percebe-se, portanto, que o mundo do trabalho está, sim, presente na canção, e que os padrões morais burgueses estão, em alguma medida, ali reproduzidos. Entretanto, o desfecho da canção parece manter viva alguma desconfiança na falácia do trabalho assalariado. Assim, o jogo entre ordem e desordem presente em "Hoje quem paga sou eu" sustenta a ideia de que, naquele Brasil dos anos 1950, não era possível fugir da tragédia entre dois copos. Se, como bem apontou Candido (1970), as *Memórias de um sargento de milícias* se apresentam como um balanceio caprichoso entre ordem e desordem, gerando um mundo sem culpa, em "Hoje quem paga sou eu" todos os personagens são atraídos para o polo da desordem. Não há, portanto, um *balanceio*, mas uma *passagem* da ordem para a desordem, o que faz com que a *culpa* esteja presente; daí o lamento que atravessa toda a performance da canção.

Porém, esse lamento não aparece como socialmente abstrato. Ao contrário, ele formaliza a desconfiança das camadas mais populares de nossa sociedade em relação ao processo de modernização. Parafraseando o título da canção, os setores menos favorecidos de nossa sociedade seguem *pagando para ver* uma promessa de felicidade¹⁴ que, para eles, nunca se realiza.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Teses sobre a sociologia da arte. In: ADORNO, Theodor W. **Sem diretriz**: parva aesthetica. São Paulo: Editora Unesp, 2021, p. 147-157.

CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia (tentativa de esclarecimento). In: CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**: estudos de Teoria e História Literária. 12. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p. 13-25.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São

¹⁴ Aludo aqui à afirmação de Lorenzo Mammi (1992, p. 70) de que, "se o jazz é vontade de potência, a bossa nova é promessa de felicidade".

Paulo, n. 8, p. 67-89, 1970. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/69638/72263>. Acesso em: 04 fev. 2022.

COLEÇÃO Revista da Música Popular. Rio de Janeiro: Funarte / Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2006.

DIETRICH, Peter. **Semiótica do discurso musical**: uma discussão a partir das canções de Chico Buarque. 2008. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/T.8.2008.tde-12012009-155735>. Acesso em: 13 jun. 2021.

FENERICK, José Adriano. **Nem do morro, nem da cidade**: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945). São Paulo: Annablume / FAPESP, 2005.

FERNANDES, Dmitri Cerboncini. **A inteligência da música popular**: a “autenticidade” no samba e no choro. 2010. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-15092010-171819/pt-br.php>. Acesso em: 23 mar. 2025

INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Discografia Brasileira**. Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/>. Acesso em: 15 dez. 2023.

LEITE, Carlos Augusto Bonifácio; RAYMUNDO, Jackson. A vez das periferias nas periferias do Ocidente: a formação da modernidade do samba e do tango. **Web Revista Linguagem, Educação e Memória**, Campo Grande, v. 1, n. 12, p. 65-86, jul. 2017. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/WRLEM/article/view/1657>. Acesso em: 18 mar. 2024.

LENHARO, Alcir. **Cantores do rádio**: trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

MACHADO, Adelcio Camilo. **O “lado B” da linha evolutiva**: Nelson Gonçalves e a “má” música popular brasileira dos anos 1940 e 1950. 2016. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2016. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/970647>. Acesso em: 19 abr. 2022.

MACHADO, Regina. **Da intenção ao gesto interpretativo**: análise semiótica do canto popular brasileiro. 2012. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/T.8.2012.tde-02082012-132557>. Acesso em: 13 jun. 2021.

MAMMI, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 34, p. 63-70, novembro de 1992.

MENEZES, Andreia dos Santos. **Entre pátrias, pandeiros e bandoneones**: o embate entre vozes marginais e disciplinadoras em composições de samba e tango (1917-1945). 2012. Tese (Doutorado em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/T.8.2012.tde-13032013-111737>. Acesso em: 29 set. 2024.

MORAES, Vinicius de. **Samba falado**: crônicas musicais. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. A música brasileira na década de 1950. **Revista USP**, São Paulo, n.87, p.56-73, set./nov. 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13830>. Acesso em: 05 jul. 2022.

O'DONNELL, Julia. **A invenção de Copacabana**: culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro (1890-1940). Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

PAULO Roberto lutando pela música brasileira. **Revista do Rádio**, Rio de Janeiro, n. 404, p. 54-55, 8 jun. 1957. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/144428/21537>. Acesso em: 23 mar. 2025.

PICCINO, Evaldo. **Mudanças de suportes sonoros no mercado fonográfico brasileiro**: capítulos digitais e analógicos de uma novela muito antiga. 2007. Dissertação (Mestrado em Multimeios) - Uni-

versidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1628807>. Acesso em: 28 mar. 2025.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). 2.ed. ampl. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SARAIWA, Joana Martins. **A invenção do sambajazz**: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos 1960. 2007. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Centro de Ciências Sociais, Rio de Janeiro, 2007.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo**: 85 anos de músicas brasileiras, vol. 2: 1958-1985. São Paulo: Editora 34, 1998.

SINGER, Paul. Interpretação do Brasil: uma experiência de desenvolvimento. In: PIERUCCI, Antônio Flávio de Oliveira *et al.* **O Brasil republicano, tomo III**: economia e cultura (1930-1964). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997, p. 209-45. (História geral da civilização brasileira; t. 3, v. 4)

VALENTE, Heloísa (org.). **Dónde estás, corazón?** O tango no Brasil, o tango do Brasil. São Paulo: Via Lettera, 2012.

VASCONCELLOS, Gilberto; SUZUKI JR., Matinas. A malandragem e a formação da música popular brasileira. In: PIERUCCI, Antônio Flávio de Oliveira *et al.* **O Brasil republicano, v. 11**: economia e cultura. 4.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007, p. 612-638. (História geral da civilização brasileira, t. 3, v. 11)

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

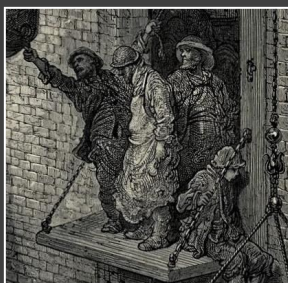
VICENTE, Rodrigo Aparecido. **Música em Surdina**: sonoridade e escutas nos anos 1950. 2014. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1624605>. Acesso em: 19 abr. 2022.

REPRESENTAÇÕES DA MODERNIZAÇÃO CAPITALISTA NO MODERNISMO BRASILEIRO: O SURREALISMO CRÍTICO DE TARSILA DO AMARAL

REPRESENTATIONS OF CAPITALIST MODERNIZATION IN BRAZILIAN MODERNISM: TARSILA DO AMARAL'S CRITICAL SURREALISM

DOSSIÊ: O REALISMO E SUA ATUALIDADE

25 anos de Crítica Dialética na UnB



ORGANIZADORES:

Alexandre Pilati



Deane de Castro e Costa



Martín Ignacio Koval



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM

v. 34, n. 68, ago. 2025

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



10.26512/cerrados.v34i68.57696

FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 30/03/2025

Aceito em: 27/06/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Henrique Barros Ferreira  

UFMG | henriquebarrosv@gmail.com

Resumo / Abstract

O bjetivamos com esse trabalho analisar um aspecto particular do modo de representação da considerada como a terceira fase da pintura de Tarsila do Amaral, chamada de antropofágica, que é marcada por um uso maior da abstração e da montagem surrealista. Tais técnicas comumente são atreladas à representação do mundo do sonho e da interioridade do sujeito (o que não deixa de ser verdade), mas buscaremos discutir a partir de Adorno e de Benjamin como tais procedimentos e seu objeto de representação (o humano) também comunicam algo do mundo concreto em transformação, que conforma esses mesmos sujeitos: os representados e também o artista.

Palavras-chave: Tarsila do Amaral, Surrealismo, Modernismo.

In this work, we aim to analyze a particular aspect of the representational mode in what is considered the third phase of Tarsila do Amaral's painting, known as the 'Anthropophagic' phase, which is marked by a greater use of abstraction and surrealist collage. These techniques are commonly associated with the representation of the dream world and the subject's inner psyche (which is not untrue), but we will seek to discuss — drawing on Adorno and Benjamin — how such procedures and their object of representation (the human) also articulate something about the transforming world that shapes these very subjects — both the represented and the artist.

Keywords: Tarsila do Amaral, Surrealism, Modernism.

“O sonho não pode ser ele também aplicado à solução das questões fundamentais da vida?”

André Breton

“Toda investigação séria dos dons e fenômenos ocultos, surrealistas e fantasmagóricos, precisa ter um pressuposto dialético que o espírito romântico não pode aceitar. De nada nos serve a tentativa patética ou fanática de apontar no enigmático o seu lado enigmático; só devassamos o mistério na medida em que o encontramos no cotidiano, graças a uma ótica dialética que vê o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano.”

Walter Benjamin

Compreender a arte moderna, mais especificamente a arte de vanguarda, implica refletir sobre o seu status de autonomia na sociedade burguesa e as contradições inerentes a essa condição. Essa denominação serve para explicar um ponto culminante do desenvolvimento da arte na sociedade, remontando a um longo processo de emancipação da função que é socialmente dada à arte, bem como de seu modo de produção e de recepção. A arte moderna não é mais um objeto de culto, como na arte sacra, ou um objeto de representação de uma elite social, como na arte cortesã: agora ela se assume como independente da Igreja e do Estado e se efetiva na sua representação de si mesma e expressa — de modo cifrado — a ideologia da classe dominante no capitalismo, a burguesia.

Este é um problema de primeira ordem dentro das sociedades burguesas modernas, conforme investigou Walter Benjamin sobre a mudança radical na relação do homem com o mundo, e a dimensão esclarecedora que a arte assume como uma de suas funções:

Os temas dessa arte [ritual] eram o homem e seu meio, copiados segundo as exigências de uma sociedade cuja técnica se fundia inteiramente com o ritual. Essa sociedade é a antítese da nossa, cuja técnica é a mais emancipada que jamais existiu. Mas essa técnica emancipada se confronta com a sociedade moderna sob a forma de uma segunda natureza, não menos elementar que a da sociedade primitiva, como provam as guerras e as crises econômicas. Diante dessa segunda natureza, que o homem inventou mas há muito não controla, somos obrigados a aprender, como outrora diante da primeira. Mais uma vez, a arte põe-se a serviço desse aprendizado. (Benjamin, 1987, p. 174)

Benjamin põe em evidência o aspecto processual e contraditório do desenvolvimento humano, que a ideologia de uma ruptura radical defendida por muitos artistas interdita, apagando-se a multiplicidade de conexão dos fenômenos sociais e neutralizando a possibilidade do próprio desenvolvimento dialético da história. O risco desse entendimento é o esvaziamento do sentido próprio da modernidade artística, pois a autoconsciência de si e do presente perde o seu sentido particular sem a perspectiva histórica, haja vista que “a modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável”, isto é, trata-se “de tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno no transitório” (Baudelaire, 1995, p. 859).

A autonomia artística — uma categoria central na arte moderna — tem como um de seus fundamentos a independência do trabalho artístico em relação ao trabalho industrial, colocando-se à margem da estrutura de reprodução social com suas diretrizes e condicionantes para a produção em série de mercadorias, e regimes extenuantes de trabalho. A isso equivale dizer que a arte se coloca no início do período moderno como oposta ao modo de produção capitalista: o produtor faz o seu trabalho individualmente, possui os seus meios de produção e realiza sua obra sem finalidades exteriores a lhe determinar o interior, marcando um momento de liberdade e de independência frente ao todo social. Esta independência configura uma espécie de trabalho relativamente livre, segundo expressão de Sérgio Ferro (2015, p. 11), que se reflete dialeticamente na atividade perceptiva e figurativa, mudando os temas e os modos de compor.

A esta autonomia se contrapõe em negativo a dominação social sobre as massas, colocadas à margem desse processo. Devido às necessidades de sustento e de trabalho, a atividade artística acaba restrita em grande parte a membros da elite com condições para estudo, viagens e para autossustento, isto é, sem trabalho (Batista, 2012, p. 185). Esse seu caráter elitista, digamos, de um campo da atividade humana que consegue se manter desvinculado em seus conteúdos e meios de execução do princípio da concorrência e do modo de reprodução capitalista, é a condição de possibilidade para que a arte possa ser empregada livremente como um meio de pensamento e de reflexão crítica sobre essa mesma dominação social, postulando um outro modo de vida e defendendo valores opostos à lógica do capital: o humanismo, a alegria, a liberdade, a solidariedade. Em síntese, os artistas de vanguarda se valem da autonomia de seu campo de trabalho para tentar abolir os próprios fundamentos sociais dessa autonomia, buscando a reintegração da arte à vida cotidiana e a libertação do homem.

Em um primeiro plano, trata-se do entendimento da obra artística como um objeto conceitual independente da realidade, regido por princípios próprios de reorganização da matéria social e de construção de uma coesão artística, que dão sentido à reunião criativa. Por meio de operações de decomposição e reconstituição, organiza-se e articula-se um significado coerente para os elementos descontínuos e muitas vezes conflitivos de seus elementos integrantes. Esse processo de montagem da obra de arte como um complexo dinâmico constrói uma forma imanente, processual e descontínua, que se mantém coesa pela unidade de sua concepção, sendo também imbuída de força intelectual capaz de dramatizar a reflexão sobre seu material e sobre seu próprio processo de autoformação (Schapiro, 2002, p. 93).

Em outro plano, essa unidade de concepção promove o campo artístico como intimamente ligado ao seu contexto social, buscando alterar a concepção corrente da relação entre obra-mundo. Sob a premissa geral de que “a nova arte deve refletir uma vida nova” (Albera, 2002, p. 216), há a atualização dos meios de composição e a incorporação de grande variedade de materiais presentes no cotidiano urbano (como o ferro, o vidro, jornais, forros de mesa etc). As diferentes correntes modernas atuam, por seus meios próprios, na reconstrução da vida cotidiana na arte, dando outra perspectiva aos elementos incorporados através do arranjo artístico; a construção acabada, por sua vez, apresenta-se na realidade exibindo uma arquitetura crítica sobre essa mesma realidade da qual faz parte. Esse procedimento se revela contraditório por natureza, visto que o momento de autonomia da construção faz aprofundar a relação da arte com a vida cotidiana em um sentido mais profundo.

Esse sentido mais profundo se efetiva nas obras como “uma construção de mundo a ser promovida” (Albera, 2002, p. 170) por meio de uma concepção da realidade que deve ser incentivada no mundo através de sua defesa na arte. A arte é alçada pelas vanguardas de seu status de representação para um patamar de reflexão e de proposta de transformação do modo de vida como um todo. A reconstituição do mundo na arte constrói um mundo novo, fortemente influenciado pelo desenvolvimento das técnicas de produção, pela criação de máquinas complexas, bem como pelas descobertas científicas do mundo contemporâneo e redescobertas de civilizações históricas.

Na busca por validação social e para consolidar a independência das novas estéticas frente à tradição dos museus e das Escolas de Belas Artes com suas prescrições rigorosas, diversas correntes de vanguardas buscaram atrelar sua produção (ou foram relacionadas por críticos) com diferentes teorias do campo das ciências em desenvolvimento. Tal procedimento de vincular uma escola artística com o discurso científico foi recorrente, e utilizado muitas vezes com a finalidade de conquistar um respaldo e maior aceitação na comunidade a respeito das inovações estéticas, como a associação do cubismo com a teoria da relatividade, das correntes de abstração com a mecânica quântica, e, no caso particular que comentamos, do surrealismo com o desenvolvimento da psicanálise (Schapiro, 2002, p. 148). Vale mencionar que não se busca com esse raciocínio negar a existência de relações de inspiração e de fornecimento de motivos para obras artísticas, mas sim chamar a atenção para os aspectos particulares do campo artístico que participam da construção de tais obras e atuam na produção de significados próprios (estes, muitas vezes, discrepantes com os discursos técnicos a que são associados).

* * *

A chamada fase antropofágica de Tarsila do Amaral possui fortes vínculos com sua fase anterior (a fase Pau-Brasil), entendida por muitos críticos, como Aracy Amaral (2010, p. 280), enquanto

um desdobramento e desenvolvimento de soluções plásticas engendradas em 1923, com o quadro *A Negra*: o gigantismo das figuras, a composição volumétrica, a pincelada invisível, o aproveitamento de temas e cores do contexto cultural nacional, e a interpretação da realidade brasileira. A peculiaridade deste novo momento assenta na redução dramática dos elementos da composição a um mínimo necessário de figuras e de cores, em franca oposição à riqueza compositiva de quadros do período Pau-Brasil como *Morro da Favela* (1924) e *Carnaval em Madureira* (1924), nos quais o seu construtivismo cubista preenche quase a totalidade da tela com múltiplos planos simultâneos e com diferentes motivos pictóricos. A condensação da composição e o recurso maior à abstração são também recorrentes nesse novo período, muitas vezes entendido pela recepção crítica enquanto expressão de sensações e do subconsciente da própria artista (Amaral, 2010; Cattani, 2011; Justino, 2002; Zílio, 2010.), o que nos parece dizer pouco sobre os quadros. Nesse sentido, analisaremos o quadro *O Sono* (1928) a partir do entendimento de Adorno (2012, p. 137) sobre o Surrealismo, que possui como seu principal mecanismo de construção a montagem, efetuada nessa escola pela justaposição descontínua de imagens transpostas do mundo empírico — vale frisar, decompostas e rearranjadas em uma totalidade artística coerente.

O quadro possui uma paisagem terrestre em um só plano, com um lago opaco à frente, uma possível palmeira estilizada à esquerda e uma figura disforme em seu centro, repetida de modo serial em planos sucessivos até extrapolar a tela à direita (tendendo ao infinito), dando uma impressão de perspectiva que extravasa o plano compositivo, perturbando-o. Em termos técnicos, poderíamos dizer que há um arranjo opositivo entre a paisagem natural, figurativa (o lago, a palmeira), e essa figura abstrata, um construto humano arbitrário e aparentemente sem significados concretos aparentes.

O motivo abstrato, contudo, nem sempre encerra uma significação apenas em si mesmo, podendo ser representativo de uma ideia ou de um problema estético, como feito em *A negra* (1923): nele, as faixas geométricas planas que preenchem o fundo fazem alusão direta à gramática cubista e seu modo de compor a imagem, que é incorporada dialeticamente por Tarsila e retorna de modo próprio nesse mesmo quadro na composição geométrica do volume da figura humana e suas distorções. Entendido desse modo, o abstrato faz alusão à estética de uma escola europeia, que fica em segundo plano, pois o interesse maior da artista assentava na representação de um problema da cultura brasileira.

É importante destacar que esse elemento figurativo é construído de modo inteiramente moderno, isto é, valendo-se de distorções e deformações, muito longe da noção clássica de proporção áurea ou da noção naturalista de cópia fiel à visualidade do real. As distorções são marcantes no exagero de proporção dos elementos do corpo, onde membros são maiores do que o tronco, que por sua vez é muito maior do que a cabeça reduzida e ovalada, encaixada sobre o pescoço acilindrado.

A deformação, por sua vez, não é também apenas um procedimento formal que se esgota na organização plástica de volumes, linhas e ritmos do corpo, de modo alheio a qualquer sentido representativo, como comenta Gilda de Souza (2009, p. 328) a respeito do quadro. O agigantamento dos membros pode ser lido também como uma alusão à condição social da população negra na sociedade brasileira, para quem eram relegados de forma impositiva os trabalhos braçais mais extenuantes, em condições não dignas de serviço que desumanizam as suas vidas. Assim, esse recurso de composição ilumina a situação desse trabalhador braçal, que é forçado a esse trabalho destituído de qualidades intelectuais, como a aragem da terra ou a situação das amas de leite, que parece diretamente evocada no quadro. O seio único que pende mole e grande sobre o corpo da figura pode ser lido como um signo das inúmeras e repetidas vezes que teve de colocar seu corpo a serviço da classe dominante. De modo magistral, a deformação plástica evoca aqui as marcas deformantes que esse trabalho servil deixa no corpo, revelando que essa condição humana deriva de uma situação social particular. É como se a pintora tivesse capturado um instantâneo de um momento de nossa história social, procedendo a uma verdadeira análise das condições de vida de uma classe, que aparece de modo condensado e intensivo no resultado plástico da tela, onde todas essas questões anteriores à composição estão subsumidas.

Nessa oposição gerada entre o abstrato, fechado em si mesmo, e o figurativo, em abertura para o mundo, é como se reverberasse uma tensão da própria realidade objetiva, existente no contraste dos avanços técnicos e intelectuais estrangeiros com a realidade ainda primitiva na maior parte do país, quase como uma pintura programa da síntese plástica que desenvolve em sua pesquisa. Nessa última oposição, ao lermos o aspecto abstrato como alusivo do sistema artístico e material estrangei-

ro devido ao jogo opositivo singular da composição, reconhecemos nele um aspecto representativo de uma situação real. Assim, de modo sutil e altamente elaborado intelectualmente, Tarsila mostra sua maestria em manejar formas abstratas de composição, podendo lhes dar um significado que em parte contraria o seu próprio fundamento de existência.

Aqui é importante ressaltar novamente como o manejo e o jogo com os elementos da materialidade plástica da tela é o seu objeto principal enquanto pintora, e como é a partir desse mesmo jogo que constrói as relações de sua fatura com a realidade objetiva (que por sua vez é um outro lance artístico). Sua produção nos faz ver como a incorporação dessa relação dialética entre o fazer artístico e o pensar a realidade como matéria da própria composição culmina em um salto qualitativo, superando a apreensão dualista que apaga a relação constitutiva entre os opostos (no caso, separando arte e realidade) e gerando uma nova força motriz a enriquecer a composição.

Voltando à imagem do quadro *O Sono*, podemos dizer que ele invariavelmente transmite uma ideia de repetição, de reprodução, de uma série idêntica que se estende de modo contínuo. Não sendo ela um elemento natural, mas uma construção humana, podemos postular diferentes significados. Há a possibilidade de serem figuras humanas esboçadas, com a parte superior compreendendo todo o tronco; ao meio, na parte mais estreita, a cintura; e a base fazendo vez de pernas e pés. Se assim for, o quadro adquire uma leitura problemática e um conteúdo fortemente crítico: seres humanos simplificados, todos iguais, enfileirados em uma ordem sem fim que lhes é exterior e os subjuga, uma massa de sujeitos cuja característica é não ter nenhuma característica própria. A falta de cabeças também é significativa dessa desumanização das figuras, destituídas da capacidade de pensamento e de distanciamento crítico a respeito da situação sem perspectiva na qual estão enquadradas, pois, como reflete Benjamin, “na estrutura do mundo, o sonho mina a individualidade, como um dente oco” (1987, p. 23).

A ideia do sono, se aplicada a essa leitura, ganha volume: a falta de consciência desse estado fisiológico estaria acoplada a essas figuras enfileiradas na natureza, figuras sem nenhuma consciência ou então hipnotizadas a seguir por um caminho a que estão alheias e sem dimensão dos perigos ao seu redor (como o lago em frente sobre o qual se projetam). Frente a uma realidade problemática que parece perder seu sentido e à qual se rejeita, o universo do sonho seria um último refúgio do sujeito, uma espécie de protesto idiossincrático contra o mundo presente no qual o próprio Eu abdica de sua atuação direta e concreta no mundo para construir sua revolta por meio da linguagem e de imagens.

De forma cifrada e enigmática, a alusão à condição de vida e de trabalho das massas no modo de produção capitalista encontra-se latente nessa construção reificada de sujeitos, metamorfoseados em um produto em série como se fossem eles também mercadorias. Invertendo a equação, é como se o quadro sugerisse que a lógica capitalista de fabricação de produtos idênticos em massa convertesse as massas humanas consumidoras em coisas iguais e destituídas de autonomia. A linha de montagem industrial forja um novo ser, que possui um design de produto arrojado, mas é menos humano em sua constituição.

Outro modo de leitura possível mas não totalmente distante da anterior é entender essa composição serial como uma autorrepresentação crítica do status das produções artísticas no mercado da arte, que se apropria do trabalho estético — mesmo aqueles mais radicais — enquanto mercadorias. A esse mercado especializado importa menos se uma obra é abstrata ou figurativa, se é crítica ou apologética, e sim se ela possui um bom valor monetário e se pode se efetivar como instrumento de multiplicação do dinheiro por meio da especulação financeira — vale frisar, produção de valor sem trabalho. A composição com uma figura sem forma (ou disforme), sem significado aparente e cercada de discursos cifrados pouco importa para o mercado, pois se trata de uma obra de Tarsila do Amaral — e com isso seu valor já está garantido de antemão. Seria, de outro modo compositivo, a mesma crítica de Duchamp (Bürger, 2012, p. 100); a figura amorfa do quadro, inclusive, não deixa de lembrar com o seu design recurvado e liso o próprio urinol invertido de ponta cabeça, mas agora se revelando ele próprio como um produto serial (o de Duchamp aparece isolado, sem explicitar essa condição). O quadro então teria sido composto com uma ironia ferina: se o mercado vê na obra apenas uma mercadoria de consumo e de decoração, respaldada pela persona do artista convertida em uma espécie de marca de grife, então por que não adiantar o processo e pintar a própria mercadoria que é desejada?

O problema de uma visão unilateral a respeito do desenvolvimento moderno é que ela falha em captar o contexto social amplo ao qual pertence e as contradições objetivas de uma ordem capita-

lista articulada a comandar e dar sentido particular ao progresso. Na realidade de classes, a própria máquina é convertida em mercadoria especializada, constituindo-se como um elemento concreto que expressa “uma forma das relações entre os homens que é determinante de toda a sociedade, ou seja, a forma que resulta de uma divisão do trabalho levada ao extremo e da atomização das relações econômicas” (Kofler, 2010, p. 60). E essa atomização vai sendo cada vez mais radicalizada com uma progressiva automação individualista do trabalho coletivo, que expropria o homem de seus meios de produção e o aliena de seu próprio trabalho e de suas relações sociais.

Pensar as possibilidades abstratas abertas pelo progresso técnico sem considerar as contradições de sua inserção na realidade de classes e de sua relação com o homem constitui um dualismo ingênuo, que tem como pressuposto uma visão da economia, da ideologia e da história como campos não comunicantes entre si e em desconexão com o todo da vida cotidiana. Transposto ao campo artístico, esse modo de operar o conhecimento e de pensar a realidade se manifesta na doutrina da arte pela arte: rejeitando qualquer função social e toda determinação objetiva, o que por sua vez leva à perda de sua dimensão histórica e de sua potência crítica.

Por isso torna-se pertinente notar como uma escola que é comumente caracterizada pelo fechamento do artista em seu universo interior pode ir muito além dessa colocação e revelar com o seu realismo intensivo mecanismos ocultos que são determinantes na organização da sociedade. Quando André Breton, em seu “Manifesto do Surrealismo”, procede à defesa da espontaneidade, do sonho e da imaginação como capazes de libertar o ser humano de um racionalismo absoluto que o submete, e como a incorporação desses elementos novos à arte possibilitaria a visão de um mundo para além do utilitarismo mercadológico da razão, é a estrutura desigual da sociedade que ele tem em mente: “O tempo virá em que ela [a poesia] decretará o fim do dinheiro e trará sozinha o pão do céu para a terra!” (Breton, 2009, p. 234).

Entendemos que o discurso de Breton não se opõe à razão em si, antes busca ampliá-la para além dos limites burgueses que organizam a vida social em função do lucro e da produção em larga escala de mercadorias. No que diz respeito à produção artística, o autor defende a razão como força mediadora necessária para organizar os *insights* provenientes da interioridade humana, atuando diretamente no material disperso para lhe dar uma forma artística. Em ambos os pólos, a fantasia interior, capaz da livre associação, e o raciocínio consciente, ordenador do disforme, interessam à formulação surrealista por sua função combinatória, capazes de conjugar elementos inusitados e discrepantes em uma totalidade coerente de significado (a arte) e, com isso, revelar conexões não antevistas da própria realidade objetiva.

Essa seria a força motriz da estética surrealista, presente em diferentes afirmações teóricas ao longo do texto de Breton (2009): “O surrealismo assenta na crença da realidade superior de certas formas de associação, negligenciadas até aqui, no sonho todo-poderoso, no jogo desinteressado do pensamento” (p. 241); “O espírito se convence, pouco a pouco, da realidade suprema dessas imagens. Limitando-se a princípio a aceitá-las, logo ele se apercebe de que elas lisonjeiam sua razão, aumentando outrossim seu conhecimento” (p. 253); e em exemplos artísticos formulados pelo próprio autor, onde demonstra esse procedimento de construir imagens significativas conjugando elementos de realidades afastadas ou mesmo contraditórias. O mundo, com a arte surrealista, terá “a mais bela das noites, a noite dos clarões: o dia, junto a ela, é a noite.” (p. 253).

Contudo, como sabemos, a liberdade da arte é posta em cheque pelo capitalismo, visto que o que de fato contribuiu para a valorização social da arte de vanguarda para fora de seus círculos internos foi o surgimento de um mercado anônimo de colecionadores e de clientes, que perceberam na nova arte um modo de preservar seu capital em bens duráveis de alto valor, que inclusive serviam à especulação financeira sobre seu valor futuro (e de fazer esse mesmo capital crescer). Muitos *marchands*, percebendo que “a arte de vanguarda tinha valor de mercado” (Batista, 2012, p. 47), atuaram diretamente na busca e proteção desses novos artistas, chegando em alguns casos até mesmo a intervir em sua produção de modo a orientá-los em direção ao gosto do mercado especulador: fomentavam a experimentação e a criação de novas tendências e esquemas com a certeza de que um conteúdo estético novo rapidamente suplantaria os anteriores enquanto moda de consumo.

A principal consequência dessa relação foi a conversão da arte de vanguarda em mercadoria — algo ao qual a maioria dos artistas se opunha categoricamente —, subvertendo todo o seu processo de autonomia e de crítica: representa a privatização do bem cultural, o enquadramento do artista

em um sistema fechado de produção (ainda que bem mais livre do que o trabalho formal), e a neutralização da potência crítica da arte, agora reduzida a bem de consumo e a objeto de decoração.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. “Revendo o Surrealismo”. In: ADORNO, Theodor. **Notas de literatura I**. Trad. de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.
- ALBERA, François. **Eisenstein e o construtivismo russo** - A dramaturgia da forma em “Stuttgart”. Trad. de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- AMARAL, Aracy A. **Tarsila: sua obra e seu tempo**. São Paulo: Editora 34; Edusp, 2010
- BATISTA, Marta Rossetti. “O meio artístico”. In: BATISTA, Marta Rossetti. **Os artistas brasileiros na Escola de Paris: anos 1920**. São Paulo: Editora 34, 2012.
- BAUDELAIRE, Charles. “O pintor da vida moderna”. In: BARROSO, Ivo (Org.). **Charles Baudelaire**, Poesia e prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte reprodutibilidade”. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. “O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia”. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BRETON, André. “Manifesto do Surrealismo”. In: TELES, Gilberto Mendonça (Org.). **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**; apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. Petrópolis: Vozes, 2009.
- BÜRGER, Peter. “Sobre o problema da autonomia da arte na sociedade burguesa”. In: BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Trad. de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- CATTANI,ICLEIA BOSA. “Rupturas e continuidades modernas: o desenvolvimento da primeira modernidade (1921 a 1930). In: CATTANI,ICLEIA BOSA. **Arte moderna no Brasil: constituição e desenvolvimento nas artes visuais 1900-1950**. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.
- FERRO, Sérgio. **Artes plásticas e trabalho livre: de Dürer a Velásquez**. São Paulo: Editora 34, 2015.
- JUSTINO, Maria José. “O banquete canibal: antropofagia”. In: JUSTINO, Maria José. **O banquete canibal: a modernidade em Tarsila do Amaral**. Curitiba: Editora UFPR, 2002
- KOFLER, Leo. **História e Dialética: estudos sobre a metodologia da dialética marxista**. Trad. de José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.
- SCHAPIRO, Meyer. **A unidade da arte de Picasso**. Trad. de Ana Luíza Dantas Borges. São Paulo: Cosac Naify, 2002
- SOUZA, Gilda de Mello e. “Vanguarda e nacionalismo na década de 20”. In: SOUZA, Gilda de Mello e. **Exercícios de Leitura**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.
- ZÍLIO, Carlos. “A questão política no modernismo”. In: FABRIS, Annateresa (Org.). **Modernidade e modernismo no Brasil**. Porto Alegre: Zouk, 2010.

REALISMO EM *OS SUPRIDORES*: UMA INTERPRETAÇÃO LUKACSIANA DA REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE

REALISM IN OS SUPRIDORES: A LUKACSIAN INTERPRETATION OF THE REPRESENTATION OF REALITY

DOSSIÊ: O REALISMO E SUA ATUALIDADE

25 anos de Crítica Dialética na UnB



ORGANIZADORES:

Alexandre Pilati



Deane de Castro e Costa



Martín Ignacio Koval



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM

v. 34, n. 68, ago. 2025

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



10.26512/cerrados.v34i68.57620

FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 27/03/2025

Aceito em: 06/06/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Letícia de Araújo Bernardes  

UFG | leticiabernards@discente.ufg.br

Yvonélio Nery Ferreira  

UFG | yvonelioferreira@ufg.br

Resumo / Abstract

A verdadeira literatura, para Lukács, se configura quando a representação da realidade está posta de tal forma que é possível compreender a essência humana e chegar à consciência crítica em relação à lógica de organização do mundo. Essa relação se apresenta quando o romance utiliza de um método literário específico, o realista, articulando dois aspectos principais: a tipicidade dos personagens e o método narrativo sob o primado da ação. Diante disso, este trabalho tem o objetivo de desenvolver um exercício de interpretação do realismo lukácsiano a partir da leitura do romance brasileiro contemporâneo *Os supridores*, de José Falero (2020). Para isso, portanto, focalizamos a análise na composição do personagem Pedro e na leitura de mundo proporcionada pela narração desta história. Partimos de uma pesquisa bibliográfica de caráter qualitativo, embasando a análise, principalmente, em Lukács (1965) e em pesquisadores que revisam e interpretam os conceitos deste teórico (Bordini, 2003; Braga, 2018; Frederico, 2013; Perrone, 2003). Por fim, esperamos que a análise contribua para uma reflexão inicial a respeito da percepção do realismo nesse romance, que colabora para a emancipação crítica de seu leitor na medida em que representa, com verossimilhança, vivências sociais que exprimem violência, exploração no trabalho e exclusão social.

Palavras-chave: Realismo, Gyorgy Lukács, *Os supridores*, José Falero.

For Lukács, true literature takes shape when the representation of reality is set up in such a way that it is possible to understand the human essence and reach critical awareness in relation to the logic of the organization of the world. This relationship emerges when the novel uses a specific literary method, the realist, articulating two main aspects: the typicality of the characters and the narrative method under the primacy of action. Taking this into consideration, this paper aims to develop an exercise of interpreting Lukácsian realism based on a reading of the contemporary Brazilian novel *Os supridores*, by José Falero (2020). Therefore, we focus our analysis on the composition of the character Pedro and the reading of the world provided by the narration of this story. The methodology used was qualitative bibliographical research, basing the analysis mainly on Lukács (1965) and researchers who review and interpret the concepts of this theorist (Bordini, 2003; Braga, 2018; Frederico, 2013; Perrone, 2003). Finally, we hope that the analysis contributes to an initial reflection on the perception of realism in this novel, which contributes to the critical emancipation of its reader as it represents, with verisimilitude, social experiences that express violence, exploitation at work and social exclusion. — drawing on Adorno and Benjamin — how such procedures and their object of representation (the human) also articulate something about the transforming world that shapes these very subjects — both the represented and the artist.

Keywords: Realism, Gyorgy Lukács, *Os supridores*, José Falero.

INTRODUÇÃO

Mais do que um objeto de fruição, um retrato do mundo ou uma ferramenta de expressão, a verdadeira arte, para o filósofo e crítico literário húngaro, Gyorgy Lukács (1965, p. 69), figura enquanto um modo de representação da realidade social que possibilita ao ser humano vislumbrar e entender a sua própria essência. Sendo a literatura uma das manifestações artísticas mais ressaltadas por Lukács, este se dedicou a identificar como se estabelece, nesta forma de arte, o seu caráter antropomorfizador e concluiu que isso se configura por meio do realismo.

Vale ressaltar que, aqui e em Lukács, não nos referimos ao realismo enquanto escola literária ou movimento artístico de meados do século XIX, preocupado em representar a realidade por um olhar crítico à sociedade (Bosi, 2000, p. 173). Ainda que este se assemelhe à ideia do filósofo, sua concepção já se coloca enquanto um método de produzir arte, com condições específicas para sua manifestação, como a tipicidade do personagem e a preferência pela narração em detrimento da descrição. Logo, o realismo lukacsiano não se limita à representação social, mas possui elementos característicos que compõem a obra realista e consolidam seu caráter antropomorfizador.

Diante disso, este trabalho tem como objetivo realizar um exercício analítico que articule conceitos de Lukács em relação ao realismo por meio da análise do romance *Os supridores*, de José Falero (2020). Nesta obra brasileira contemporânea, nos deparamos com a vida de Pedro e de Marques enquanto trabalhadores explorados e subalternizados. Eles ocupam o cargo de supridores de supermercado e precisam extrapolar seu horário e suas atribuições no serviço, com pouco retorno financeiro em compensação. Sem perspectivas de crescimento onde estão, Pedro vê uma oportunidade na venda de maconha, já que sua cidade enfrenta uma seca de traficantes da erva, ainda que a procura por ela por parte dos consumidores não houvesse diminuído. Com isso, os rapazes iniciam seu esquema de tráfico da maneira mais cuidadosa possível e logo começam a notar o retorno positivo para as suas vidas e para as vidas de outros colegas que aderem ao esquema, porém a tranquilidade deles na criminalidade tem um prazo para acabar.

Nesse romance, então, nos deparamos com uma representação bastante verossímil do que passam muitos brasileiros da periferia diante da dificuldade (ou impossibilidade) de ascensão social. Para progredir com a análise na perspectiva que pretendemos, desenvolvemos uma pesquisa bibliográfica e de caráter qualitativo, articulando não só o próprio Lukács (1965), como também, principalmente, pesquisadores que se preocupam em estudá-lo e interpretá-lo, como Braga (2018), Frederico (2013), Bordini (2003) e Perrone (2003), para complementar a leitura e compreensão dos conceitos lukacsianos, bem como para fundamentar a análise crítica do objeto literário escolhido.

Nesse viés, para cumprir o objetivo geral proposto, pretendemos voltar a análise para as características da personagem principal do romance, Pedro, no viés da tipicidade, além de buscarmos destacar momentos da narrativa que realçam o caráter humanizador de tal obra. Esperamos, com isso, avaliar se ela pode ser entendida como realista pela ótica lukacsiana.

Posto isso, este trabalho se divide em seções: em um primeiro momento desenvolvemos a recapitulação e o aprofundamento de alguns conceitos de Lukács que caracterizam o realismo na literatura. Em seguida, partimos para a análise de *Os supridores*, com dois pontos focais: a perspectiva de Pedro enquanto um personagem típico e a leitura do ser-assim das coisas e das contradições humanas por meio dos acontecimentos da narrativa. Por fim, apresentamos as considerações finais em relação à análise desenvolvida, que direciona para o início de uma perspectiva de leitura do romance selecionado, a qual não se esgota somente com este artigo.

REALISMO: UM MÉTODO HUMANIZADOR

Como introduzimos, para Lukács, a arte realista figura como uma forma de representação do mundo que permite ao ser humano entender a totalidade humana, compreendendo a verdade sobre a sociedade. É importante, inicialmente, que façamos um recorte sobre a escolha da palavra “representação” para alcançar com maior precisão o que o teórico apresenta como definição, em vez de adotar o que poderia ser considerado sinônimo, como “retrato” ou “imitação”. Ora, partindo da ideia de alcançar a essência da humanidade, estas outras expressões não contemplam a mesma amplitude que a primeira, pois retratos ou imitações nos permitem ver apenas uma superfície, não o que está mais aprofundadamente colocado. Conforme Perrone (2003, p. 28, grifo nosso), “se o reflexo é sempre a representação de algo real, daí se segue, para Lukács, a ideia da *arte como a representação da essência* do homem

e da humanidade”. Portanto, o que o teórico indica como verdadeira arte está alocado na concepção de se inserir o ser humano no mundo por meio da compreensão de sua própria realidade.

Isso não implica, porém, em ignorar a realidade objetiva, mas sim em atrelar o concreto à profundidade da consciência. Por isso,

A utopia de Lukács é a de que a arte literária devolveria ao público a imagem de si mesmo dentro da luta de classes, trabalhada pela fantasia que reconstitui as nuances da vida vivida num quadro mais nítido do que o da existência em si, porque mostra os conflitos e não os esconde sob o véu da ideologia alienante. A obra literária faria, ao restituir, na totalidade interna do texto, a racionalidade da História, o trabalho de desalienação, requisito essencial para a tomada de posição dos leitores e sua reação à reificação e nulificação capitalistas. (Bordini, 2003, p. 59)

Nesse âmbito, a relação entre o aparente no mundo e o subjetivo da consciência é estabelecida no romance realista, e é o que faz com que o ser humano assimile e concretize sua compreensão por meio da leitura. Logo, a junção entre essência e aparência, entre a forma e o conteúdo, é o que faz com que a obra de arte alcance a totalidade. Ao oferecer uma visão do mundo que escancara sua lógica de exclusão, que permite visualizar os pormenores das relações sociais e que desmembra as implicações do capitalismo, o romance realista desperta a consciência crítica do sujeito leitor.

Guiado pela ótica marxista, Lukács interpreta o trabalho como desantropomorfizador (Braga, 2018, p. 49), isto é, este faz com que o ser humano perca a sua humanidade, bem como deixe de vê-la no outro, de modo que se abre espaço para a exploração, por exemplo. Este processo de reificação faz parte da lógica capitalista, e é o que a arte consegue combater. Nesse viés, “enquanto o mundo da mercantilização tende a transformar todas as coisas em mercadorias – a terra, a natureza, o lazer, a cultura, o tempo do homem e às vezes o próprio homem – a arte, especificamente a arte realista, resiste a essa tendência” (Braga, 2018, p. 49). É assim que o trabalho com a arte, então, alcança seu caráter antropomorfizador, em oposição ao trabalho capitalista.

Entendemos até aqui, portanto, o que o romance realista causa, mas para além de seus efeitos, também interessou a Lukács apontar o que o constitui. Desse modo, o teórico elencou aparatos estéticos fundamentais para que um romance seja percebido enquanto realista, entre os quais há um foco em dois aspectos principais: a tipicidade do personagem e o método narrativo (Frederico, 2013, p. 105).

Inicialmente, detemo-nos no personagem típico. Partindo da ótica dialética marxista, o típico é “um *exemplar* que exprime com a máxima clareza a verdade de sua *espécie*. Ele é um ser específico, *singular*, que, ao mesmo tempo, concentra as tendências mais essenciais da espécie (*universal*) em questão” (Frederico, 2013, p. 106). Esse intermédio entre o singular e o universal é o que irá nos guiar para pensar a tipicidade, e vale aqui ressaltar também uma diferença marcante entre o personagem típico e o tipo. Este último, na teoria da literatura, é atrelado à representação caricata de um tipo social, de modo que não apresenta suas particularidades enquanto indivíduo, é um personagem generalizado e levado ao extremo (Moisés, 2006); ao passo que o personagem típico proposto por Lukács já terá suas particularidades e, ainda assim, representará uma categoria social.

Nesse âmbito, o personagem típico apresenta tanto uma caracterização individual, com gostos e costumes próprios, quanto uma representação coletiva, de um grupo específico e identificável no meio social. É essa junção entre o singular e o universal em um personagem que o torna convincente em uma narrativa realista, pois assim o leitor pode identificar a si ou ao outro em alguma figura literária, ao mesmo tempo em que a vê como um ser único do universo daquele romance.

Por outro lado, o método narrativo também é fundamental para que o romance seja visto enquanto realista. Em “Narrar ou descrever”, Lukács (1965, p. 43) faz uma comparação precisa entre *Nana*, de Zola (2013), e *Anna Kariênina*, de Tolstói (2021), contrapondo uma cena em comum – uma corrida de cavalos –, mas apresentada de forma contrastante. No primeiro romance, há uma mera descrição da corrida, ao passo que em Tolstói o método narrativo é explorado ao fazer com que as ações humanas estejam interligadas ao andamento da corrida, isto é, os acontecimentos desta interferem diretamente no curso da história narrada.

Assim, parte-se do primado da ação, isto é, os acontecimentos de uma narrativa se desenrolam a partir das ações, reproduzindo os destinos humanos como no mundo concreto. Com essa ideia do romance enquanto um processo (Frederico, 2013, p. 110), a obra possibilita que o leitor entenda o “ser-assim” das coisas, ou seja, as implicações sociais, culturais, econômicas, políticas e outras que fazem com que o mundo funcione de determinada forma. O método descritivo, para Lukács (1965, p. 83), não é capaz de exprimir essa essência, uma vez que os escritores que o adotam “registram sem combater os resultados ‘acabados’, as formas constituídas da realidade capitalista, fixando-lhe somente os efeitos, mas não o caráter histórico-conflitivo, a luta de forças opostas”. Portanto, o método descritivo preocupa-se com uma superfície, ao passo que o narrativo aprofunda a capacidade crítica do leitor.

Além disso, figura o pensamento dialético como forma de composição crítica do romance. A partir da relação entre as personagens, das sequências de ações e do desenvolvimento dos acontecimentos da narrativa, as contradições da vida aparecem e, assim, a arte consegue despertar a consciência crítica sobre a relação entre ser humano e mundo, a qual também é, por si, contraditória. Assim, observando o mundo dialeticamente, com o contraste de expressões opostas, chega-se a uma síntese, uma conclusão sobre a condição humana.

No entanto, se um romance se limita a uma descrição dos fatos, a personagens unicamente genéricos ou individualizados, ele não é capaz de exprimir a totalidade para o leitor, pois com a tipicidade dos personagens via narração, vive-se com eles, mas com a descrição, apenas observa-se, logo o leitor permanece no plano da superfície. Não se chega à essência se apenas a aparência é o foco do romance; logo, as contradições do mundo e o ser-assim das coisas não levam o leitor ao pensamento crítico em relação à sociedade.

Segundo Lukács (1965, p. 50), “o contraste entre o participar e o observar não é casual, pois deriva da posição de princípio assumida pelo escritor, em face da vida, em face dos grandes problemas da sociedade, e não do mero emprego de um diverso método de representar determinado conteúdo ou parte de conteúdo”. Com isso, ele exprime que é uma escolha do escritor optar por um método que permitirá a tomada de consciência crítica de seu leitor (o realista) ou por um que manterá o romance no plano da aparência para ser um objeto de contemplação estética, com representação parcial ou nenhuma da totalidade da vida. Desse modo, urge que os romancistas realmente preocupados com os destinos humanos se aliem ao método artístico realista, articulando a tipicidade, a narração e a representação dialética, a fim de expressar o ser-assim das coisas e possibilitar ao leitor a emancipação crítica. Unindo esses fatores na composição de um romance, uma obra realista é consolidada.

CONFIGURAÇÃO DO REALISMO EM *OS SUPRIDORES*

Apresentados os pontos característicos do realismo sob a ótica lukacsiana, cabe-nos refletir se a obra *Os supridores* abarca esses pontos e pode, então, ser encarada enquanto realista. Neste romance brasileiro, José Falero (2020) apresenta um lado latente da periferia de Porto Alegre, marcado por injustiça social. Colocando um pouco de suas vivências no texto, não enquanto relato pessoal, mas como a representação de um contexto corrente na cidade que ambienta a narrativa, o qual se estende para todo o Brasil, Falero tematiza a exclusão social, tráfico de drogas, exploração no trabalho e violência urbana, de maneira que estabelece uma relação próxima entre literatura e sociedade (Bernardes; Canedo, 2024).

Na perspectiva do realismo, nos cabe investigar a construção de personagens típicos, bem como a adoção do método narrativo para transparecer a essência humana, o ser-assim das coisas e a realidade contraditória. Posto isso, focaremos a análise na composição do protagonista do romance, Pedro, que nos parece um ser individualizado que, concomitantemente, representa um coletivo. Em seguida, nos empenhamos no resgate de momentos específicos ou sequências narrativas em que a construção da obra leva à reflexão e tomada de consciência do leitor. Percebidos estes aspectos, teremos articulado os conceitos de Lukács que definem o romance realista.

PEDRO: UM PERSONAGEM TÍPICO

Para entendermos se Pedro se configura enquanto um personagem típico do romance em análise, precisamos enfocar aquilo que o caracteriza como um ser particular, mas também aquilo que aparece nele como uma representação de um coletivo no meio social (Frederico, 2013, p. 106). Se em

Pedro for possível identificar ambos os tipos de características, teremos a tipicidade devidamente contemplada por José Falero em *Os supridores* (2020).

Inicialmente, voltemo-nos para a identificação individual, isto é, para o que caracteriza Pedro especificamente, o que o faz ser único ou destacável em relação à mera representação de uma classe. Apesar de não ser apresentada a trajetória de Pedro para se constituir enquanto um leitor assíduo, nem serem feitas referências a um momento em que se aproximou mais da leitura, um dos pontos principais sobre este personagem no romance é seu letramento crítico e seu gosto pelos livros (tanto literários quanto filosóficos), e suas leituras se manifestam em diferentes momentos de diálogos com seu melhor amigo, Marques. Pedro reconhece nos livros uma fonte de conhecimento de mundo e de vida: “– Bah, mano, eu bebo num monte de fonte. Eu tenho uma pá de mestre. A maioria deles já morreu faz tempo, só que eu posso navegar na alma deles, lendo o que eles escrevero. [...]” (Falero, 2020, p. 59). A referência aos escritores que lê enquanto mestres não é aleatória, pois para ele é como um processo de formação – e emancipação – tanto de si quanto de quem o acompanha.

Enquanto se aprofunda em suas leituras, Pedro também tem muito a ensinar, e seu principal discípulo nessa jornada é seu companheiro Marques. Assim como Pedro, Marques percebe as injustiças e desigualdades do mundo, mas nem sempre reflete sobre suas causas. Dessa forma, por meio das conversas entre ambos, Pedro desempenha um papel fundamental no processo de tomada de consciência de seu amigo:

— Sabe, tu consegue perceber que tu tem uma vida fodida, assim como eu também tenho uma vida fodida, enquanto outras pessoa por aí tão jogando dinheiro pra cima. Tu percebe isso, *mas não consegue entender o verdadeiro motivo de as coisa ser assim*. Daí, tu acaba acreditando numa coisa que simplesmente não existe, mas que a maioria das pessoa acredita que existe: meritocracia. [...] Tu passa a vida te perguntando onde foi que tu errou, o que é que tu fez errado. Mas, quando eu abro a minha maldita boca e começo a falar, *eu te mostro o mundo de outro ângulo*. Não é verdade? Eu te dou um vilão pra tu poder mandar o teu ódio na direção correta. (Falero, 2020, p. 57-58, grifo nosso)

Por isso, Pedro assume uma postura de mestre em relação ao amigo, apresentando a este o que ele mesmo teve que aprender e pode, agora, ensinar. Contudo, ele não toma uma posição de superioridade sobre Marques, de modo que reconhece que ele próprio tem sempre o que aprender, estabelecendo-se uma relação dialógica do conhecimento.

Outro aspecto marcante que constitui Pedro são as referências culturais que este faz em suas falas, e aqui nos referimos não só à literatura, mas também à música, por exemplo. Em uma conversa com Marques, Pedro comparava sua situação de vida e trabalho com a de um rapaz que viu na rua, com a mesma idade que ele, mas em um outro padrão de riqueza. Ao refletir sobre a cena, diz: “– [...] Aposto, e não perco que eu posso fazer *qualquer* coisa melhor do que aquele cara, porque, mano, eu sou uma flor que nasceu num lixão” (Falero, 2020, p. 181). Neste trecho, há uma referência implícita aos versos “Onde estiver, seja lá como for / Tenha fé, porque até no lixão nasce flor”, da música “Vida loka I”, do maior grupo de rap brasileiro, Racionais MC’s (2002), a qual remete a assuntos como a violência e a injustiça constantemente presentes na realidade do país.

Além desse trecho, temos também outro momento de diálogo em que a referência a uma música aparece:

— Ó: sempre toma cuidado quando for fazer essa mão, Marques — advertiu Pedro. — “Tem dedo de seta adoidado, todos eles a fim de entregar os irmãos.” Marques, que não era muito fã de samba, não tomou conhecimento de que o colega fazia uma citação, mas captou a mensagem. (Falero, 2020, p. 44)

O samba em questão é “Malandragem dá um tempo”, de Bezerra da Silva (2004), e aqui já temos uma citação direta, destacada entre aspas, que recupera os versos da música. Portanto, reforça-se a característica, em Pedro, de um rapaz interessado e engajado na arte e na cultura brasileiras.

Ao mesmo tempo, há ainda a referência a uma obra literária estrangeira, que aparece inclusive como um bordão do personagem. A expressão “*très bien*” aparece em falas de Pedro ao longo do

livro, sendo uma expressa recuperação de um personagem de romances de mistério e suspense da escritora Agatha Christie, o detetive Hercule Poirot: “– Très bien! - foi a resposta de Pedro, que tinha lido muito das aventuras de Hercule Poirot. Por algum motivo, Marques detestava ouvir o amigo usando aquela expressão” (Falero, 2020, p. 83).

Essa expressão, ademais, é utilizada para indicar uma metalinguagem ao final de *Os supridores*. Após uma trágica operação do grupo de tráfico de Pedro, ele é preso e, ao interagir com um companheiro do presídio, este questiona por que Pedro não se torna escritor. Encantado com a ideia, ele toma iniciativa e passa a escrever, então chegamos ao último trecho do romance em interação com o narrador: “E se tu, leitor, estiveres lendo isto, *très bien*. É porque Pedro conseguiu escrever tudo o que desejava” (Falero, 2020, p. 301). Em função do bordão característico deste personagem, é possível apreender que Pedro figura como protagonista, mas é também quem escreveu a sua própria história.

Após destacadas as características que configuram Pedro enquanto um ser singular, nos interessa ressaltar a representação que este personagem faz de um coletivo que o próprio romance determina como “a classe social que mantinha a merda do país funcionando.” (Falero, 2020, p. 23). Pedro é um jovem da periferia cuja família, há gerações, carrega o legado da pobreza. Sua realidade é marcada por um ambiente de moradia intencionalmente excludente e por um trabalho que se configura como um espaço de exploração.

O fator geracional é algo marcante no contexto do Brasil, em que a ascensão social é dificultada ou quase impossibilitada para aqueles que estão na base da pirâmide social. Logo no início do romance temos os questionamentos de Pedro, pela ótica do narrador onisciente:

Seus bisavós tinham sido pobres a vida inteira, seus avós tinham sido pobres a vida inteira, seus pais tinham sido pobres a vida inteira: até onde iria isso? Se era verdade que a riqueza, ou pelo menos a vida digna, podia ser alcançada com muito trabalho e dedicação, então o que estava acontecendo? [...] Todos os seus ancestrais tinham trabalhado muito ao longo da vida, tinham pertencido à classe social que mantinha a merda do país funcionando, e se sempre foram pobres, era porque devia haver alguma coisa errada... (Falero, 2020, p. 23-24)

Esse contexto remete à falácia da meritocracia, que alinha o sucesso de uma pessoa unicamente à sua dedicação e esforço próprios, ignorando completamente as implicações sociais, históricas e econômicas envolvidas no processo. Desse modo, a classe social representada é aquela que, embora tenha já se desgastado com tamanho trabalho, esforçando-se para sobreviver, permanece no mesmo ponto de pobreza e marginalização.

Por fim, podemos atrelar Pedro a outro grupo, associado ao primeiro: o de jovens que se alinham ao tráfico com expectativa de mudar sua vida para melhor. O tráfico está associado a uma dimensão do trabalho que promove um movimento de capital muito mais elevado do que o trabalho formal e legal, tornando-se ainda mais atrativo para um enriquecimento imediato (Costa; Mendes; Guedes, 2021, p. 7-9). Assim, se Pedro já estava saturado de trabalhar tanto e viver com pouco, o tráfico aparece para ele como uma forma de trabalho que será realmente compensatória de seus esforços. Ele é ciente de que não é uma forma legal de enriquecimento, porém se ancora no fato de que seus ancestrais viveram na legalidade e não saíram desta condição de pobreza e exclusão, por isso o tráfico, para ele, seria uma mudança no destino colocado sobre ele. Essa decisão reflete a escolha de muitos jovens das periferias brasileiras, com pouca expectativa de ascensão em um sistema falaciosamente meritocrático.

O SER-ASSIM DAS COISAS E AS CONTRADIÇÕES HUMANAS

Para além da tipicidade de Pedro, nos interessa perceber em *Os supridores* a maneira como o método narrativo é utilizado em favor de explorar as contradições da realidade e fazer perceber os destinos humanos (Lukács, 1965, p. 66). Em primeira instância, como já colocamos anteriormente, Pedro é um personagem com grande consciência de classe e se esforça para que seu amigo, Marques, também entenda a lógica de exclusão do mundo. Porém, apesar de seu engajamento político, o protagonista não possui nenhuma pretensão de tentar combater esse sistema já consolidado.

O personagem, então, sabe que sendo um mundo injusto e propositalmente excludente, ele não tem formas eficazes de combatê-lo, já que uma mudança deste aspecto implicaria em mudar toda

a lógica do sistema capitalista. Então, apesar de entender e criticar tal lógica, Pedro não tem interesse em mudá-la estruturalmente, apenas em buscar formas de se favorecer para que ela deixe de afetá-lo também, para que ele consiga contorná-la.

Além disso, outro ponto de atenção é a posição do personagem em relação ao seu esquema de tráfico. No início, Pedro propõe a Marques a venda de maconha para que consigam ganhar dinheiro mais fácil e mais rápido e, à medida que começam a enriquecer, ele aumenta a proposta para eles comecem a vender a droga dentro do próprio supermercado onde trabalham, pois dessa maneira venderão em maior quantidade, com preço maior e mais rapidamente. Essa segunda atitude está pautada numa justificativa: enriquecendo mais rápido, eles poderão sair do tráfico mais cedo, pois terão acumulado dinheiro suficiente para conseguirem uma mudança efetiva da qualidade de vida.

Porém, após tomarem essa decisão e comecem a, efetivamente, ganhar mais dinheiro, o cenário parece mudar, uma vez que “Uma das coisas mais difíceis neste mundo, sem dúvida, é consentir em parar de ganhar dinheiro. Mil, dois mil, três mil: quanto mais se ganha, mais se quer ganhar. [...]” (Falero, 2020, p. 236). Pedro deseja parar de vender maconha após conquistar estabilidade suficiente para sair do supermercado e se capacitar para ter um emprego melhor, mas quanto mais dinheiro ganha, menor é seu desejo de parar. Nessa circunstância, o grupo de tráfico não interrompeu suas vendas ilegais até que fosse tarde demais para recuperar algo que o dinheiro que conquistaram não poderia pagar: a vida de um dos companheiros. Desse modo, ainda que Pedro seja um grande crítico da lógica capitalista, que fetichiza o ser humano e a mercadoria e faz crescer nele a busca pelo poder (o capital), ele é também sujeito desse sistema, de modo que está influenciado por ele. Percebemos, assim, uma realidade contraditória em que são postos em questão a ilegalidade pelo enriquecimento e o escolher não mais enriquecer pela legalidade.

Esse movimento dialético permite que o leitor navegue por diferentes perspectivas em relação a um único cenário: o que faz com que a ilegalidade seja uma opção? Por que o caminho convencional (pautado no discurso meritocrático, no “fazer por merecer”) é desproporcional em diferentes contextos sociais? Por que não é simples sair da ilegalidade após desfrutar do que ela proporciona em um curto espaço de tempo? Pela sequência narrativa, são dadas interpretações que podem levar o leitor a responder a essas perguntas, pois é como transparece a essência do mundo no romance.

Além disso, por meio dos diálogos entre Pedro e Marques, por vezes exageradamente didáticos, mas ainda muito preciosos para a composição do romance, os mecanismos de organização da vida social são escancarados e questionados. Com o desenvolvimento de conversas profundas e complexas entre os amigos, envolve-se o leitor na tomada de consciência dos destinos humanos. Dessa maneira, ao mostrar a Marques os meandros da lógica do mundo, Pedro também leva o leitor à reflexão, em trechos como:

— [...] É assim que o mundo foi ajeitado. *Ajeitado*, entendeu? *Ajeitado*. [...]. E eu te garanto que as pessoas que *ajeitaram* o mundo assim como tá tinha milhões — esfregou o polegar e o indicador, em sinal de dinheiro —, *milhões* de motivo pra querer que o mundo ficasse *ajeitado* exatamente assim como tá. [...] De algum jeito, eu não sei como, fizeram as pessoa acreditar que tá tudo certo. Fizeram as pessoa acreditar que o mundo é assim mesmo. Fizeram as pessoa acreditar que tudo isso é natural, como a chuva ou o vento. Fizeram as pessoa esquecer que todo esse mecanismo não existe desde sempre. Fizeram as pessoa esquecer que todo esse mecanismo precisou ser planejado nos mínimo detalhe. E repito: pode ter certeza que não foi um pé-rapado que nem eu ou que nem tu que planejou isso tudo. (Falero, 2020, p. 50)

A partir de conversas como essa, as implicações da condição humana transparecem, de modo que o leitor passa pelo processo de tomada de consciência pelas próprias contradições da sociedade expressas na narrativa. Em trechos como esse, volta-se uma crítica ao fato de a exclusão social ser um projeto de interesse daqueles que detêm maior concentração de poder. Assim, a manutenção do poder de classes dominantes é possibilitada, e é de interesse desse projeto que as classes subalternizadas não saibam sobre e nem questionem esse mecanismo (Spivak, 2010, p. 55).

Ainda mais marcante em relação ao método narrativo está a sequência de acontecimentos que leva ao fim do romance. A trajetória do grupo de tráfico que Pedro toma à frente foi, por muito tempo, tranquila, marcada por um início cuidadoso pelo medo do errado e desconhecido, seguida por aumento das vendas e dos lucros e pelo fim da vontade de largar o tráfico. No entanto, o caos se instala pela guerra territorial (e pessoal) travada entre a equipe e outro grupo de tráfico que passa a dominar a região e, por fim, as consequências recaem diretamente sobre Pedro, que acaba encarcerado por ser pego pela polícia com armas, drogas e um carro roubado. Apesar de ser um desfecho triste para o leitor que se afeiçoa ao grupo e ao personagem, é um movimento necessário para que a narrativa se mantenha verossímil. Este é mais um contexto que nos permite refletir, ao longo do romance, quanto ao ser-assim das coisas, a como está posta a lógica de funcionamento do mundo, bem como quanto ao que acontece com aqueles que tentam, de alguma forma, transgredi-la.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A escolha pelo realismo enquanto método para composição do romance está diretamente ligada à postura que seu autor assume em relação ao mundo e à literatura (Lukács, 1965, p. 80). Ao optar por narrar as ações humanas, em vez de apenas descrevê-las; ao caracterizar personagens de maneira singular e, ao mesmo tempo, coletiva, em vez de apenas torná-los caricatos; ao exprimir a essência do mundo e fazer transparecer os mecanismos e sistemas que organizam a lógica de exclusão, exploração e desigualdade; ao articular esses aspectos em um romance, seu escritor está decidindo contribuir para que a literatura tenha, a partir de seu caráter estético, uma propriedade significativa de transformar o leitor. É isso o que caracteriza, para Lukács, a verdadeira arte.

Em *Os supridores*, José Falero (2020) articula todos os pontos essenciais que Lukács determina em relação à constituição de um romance realista. A partir da breve leitura realizada neste trabalho, percebemos Pedro enquanto um grande fã da leitura e do conhecimento, um mestre para seu amigo-discípulo, Marques, e um jovem que expressa sua cultura; ao mesmo tempo, este personagem é uma figura simbólica da “classe social que mantinha a merda do país funcionando” (Falero, 2020, p. 23), a classe trabalhadora da periferia urbana, bem como da geração de jovens que veem o tráfico como uma opção de trabalho que trará mais dignidade financeira a eles, ainda que sendo um crime no Brasil.

Além disso, por meio do método narrativo, o romance desenvolve temáticas como a violência urbana, a desigualdade e exclusão social, o tráfico como opção de trabalho, entre outras. Com foco nas ações humanas, transparece ao leitor as reflexões sobre a lógica de organização do mundo, sobre os projetos políticos que implicam na concentração de poder das classes dominantes e na pouca possibilidade de ascensão econômica das minorias sociais.

Portanto, nessa perspectiva analítica, este estudo nos indica que é possível perceber *Os supridores* enquanto um romance capaz de fazer o leitor perceber a essência humana e o ser-assim das coisas por meio do método realista. Além disso, abre portas para um estudo mais aprofundado que pode contribuir para esse ponto de vista, refletindo como a literatura contemporânea tem contemplado esse método de composição da arte.

REFERÊNCIAS

- BERNARDES, Letícia de Araújo; CANEDO, Rogério Max. A exclusão social em *Os supridores*, de José Falero. **Claraboia**, Jacarezinho/PR, n. 22, p. 75-87, jul./dez. 2024. Disponível em: <https://seer.uenp.edu.br/index.php/claraboia/article/view/1542>. Acesso em: 15 jan. 2025.
- BEZERRA DA SILVA. **O partido alto do samba**. RCA Records, 2004.
- BORDINI, Maria da Glória. Forma e materialidade histórica. In: BORDINI, Maria da Glória. (org.). **Lukács e a literatura**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003. p. 33-60.
- BOSI, Alfredo. O realismo. In: _____. **História concisa da literatura brasileira**. 37^a ed. São Paulo: Cultrix, 2000. p. 163-259.
- BRAGA, Maria. Arte e humanização na *Estética* de Lukács. In: ROSA, Daniele dos Santos (org.). **O realismo e a sua atualidade: literatura e modernidade periférica**. São Paulo: Outras Expressões, 2018. p. 45-54.

COSTA, Pedro Henrique Antunes da; MENDES, Kíssila Teixeira; GUEDES, Ítalo de Oliveira. Juventude brasileira e o trabalho no tráfico de drogas: pauperização, precarização e superexploração. **Gerais, Rev. Interinst. Psicol.**, Belo Horizonte, v. 14, p. 1-24, dez. 2021. DOI: <https://doi.org/10.36298/gerais202114e18452>. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1983-82202021000300012&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 27 jan. 2025.

FALERO, José. **Os supridores**. São Paulo: Todavia, 2020.

FREDERICO, Celso. **A arte no mundo dos homens**: o itinerário de Lukács. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

LUKÁCS, Gyorgy. Narrar ou descrever. In: _____. **Ensaios sobre literatura**. Trad. Giseh Vianna Konder. Rio de Janeiro: Editora civilização brasileira S.A., 1965. p. 43-94.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**: prosa 1. 20. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

PERRONE, Cláudia. Lukács: a imitação da vida. In: BORDINI, Maria da Glória. (org.). **Lukács e a literatura**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003. p. 13-30.

RACIONAIS Mc'S. **Nada como um dia após o outro dia**. Cosa Nostra, 2002.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TOLSTÓI, Lev. **Anna Kariênina**. São Paulo: Editora 34, 2021.

ZOLA, Émile. **Naná**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

A CONTRADIÇÃO COMO PRINCÍPIO DE COMPOSIÇÃO ARTÍSTICA EM RAINHA LIRA, DE ROBERTO SCHWARZ

CONTRADICTION AS A PRINCIPLE OF ARTISTIC COMPOSITION IN RAINHA LIRA, BY ROBERTO SCHWARZ

DOSSIÊ: O REALISMO E SUA ATUALIDADE

25 anos de Crítica Dialética na UnB



ORGANIZADORES:

Alexandre Pilati



Deane de Castro e Costa



Martín Ignacio Koval



CERRADOS

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM

v. 34, n. 68, ago. 2025

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



10.26512/cerrados.v34i68.57642

FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 30/03/2025

Aceito em: 27/06/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Alex Alves Fogal  

CEFET-MG | alexfogal@yahoo.com.br

Resumo / Abstract

Roberto Schwarz se destaca como um dos nomes mais relevantes dos estudos literários no Brasil e é um dos principais pensadores marxistas da atualidade no mundo, no entanto, sua atuação como autor de literatura ainda é pouco estudada e talvez até mesmo pouco conhecida. O objetivo desse artigo é analisar sua produção mais recente no campo literário, a peça de teatro *Rainha Lira*, publicada no ano de 2022, para tentar entender de que modo é construída a sua estratégia de composição artística. Partindo-se do ponto de vista da crítica materialista e dialética, o intuito é demonstrar que a obra é estruturada por uma dinâmica de contradição a partir da qual os elementos que a integram estão em constante tensão, o que viabiliza uma configuração poética capaz de representar a forma social da realidade de um país inserido na periferia do capitalismo.

Palavras-chave: composição artística, forma social, contradição, Roberto Schwarz, *Rainha Lira*.

Roberto Schwarz stands out as one of the most relevant names in literary studies in Brazil and is one of the main marxist thinkers in the world today. However, his work as a literary author is still little studied and perhaps even little known. The objective of this article is to analyze his most recent production in the literary field, the play *Rainha Lira*, published in 2022, in order to try to understand how his artistic composition strategy is constructed. Starting from the point of view of materialist and dialectical criticism, the aim is to demonstrate that the work is structured by a dynamic of contradiction from which the elements that comprise it are in constant tension, which makes possible a poetic configuration capable of representing the social form of the reality of a country inserted in the periphery of capitalism.

Keywords: artistic composition, social form, contradiction, Roberto Schwarz, *Rainha Lira*.

INTRODUÇÃO

A tradição da crítica literária dialética tem como um de seus fundamentos a noção de que a própria obra, quando é satisfatoriamente analisada, apresenta ao estudioso os elementos necessários para uma compreensão hermenêuticamente válida de sua composição, como se o objeto artístico fosse dotado de uma determinada objetividade que estabelece o modo mais produtivo de abordá-lo. Pode-se dizer que é como se a obra literária apresentasse ao crítico o seu próprio manual de instruções, guiando-o para que as camadas de composição da obra possam se abrir de modo que as maneiras de interpretá-la se mostrem mais fundamentadas e palpáveis, ainda que múltiplas. Um dos maiores representantes dessa tradição crítica, Antonio Candido, certa vez afirmou que cada texto literário

requer tratamento adequado à sua natureza, embora com base em pressupostos teóricos comuns. Um destes pressupostos é que os significados são complexos e oscilantes. Outro, que o texto é uma espécie de fórmula, onde o autor combina consciente e inconscientemente elementos de vários tipos. Por isso, na medida em que se estruturam, isto é, são reelaborados numa síntese própria, estes elementos só podem ser considerados externos ou internos por facilidade de expressão. Consequentemente, o analista deve utilizar sem preconceitos os dados de que dispõe e forem úteis, a fim de verificar como (para usar palavras antigas) a matéria se torna forma e o significado nasce dos rumos que esta lhe imprimir. (Candido, 2001, p.5).

Conforme espera-se demonstrar, a obra escolhida como objeto para o estudo aqui proposto enquadra-se nos apontamentos realizados acima. Trata-se da peça teatral intitulada *Rainha Lira*, de Roberto Schwarz, publicada pela primeira vez em 2022. O plano temático do livro é baseado nos eventos ocorridos entre as manifestações de rua de 2013 e o golpe de 2016 no Brasil, entretanto, os fatos estão presentes na obra de modo artisticamente cifrado, visto que não se pode ver ali uma intenção meramente documental. O fio condutor do enredo é a derrocada da Rainha Lira e de seu governo, abalado pela pressão da população e, principalmente, por conta da conspiração dos outros personagens que fazem parte da esfera de poder do país fictício chamado “Brazul”. A organização da trama possui nítida inspiração em William Shakespeare, mais especificamente de sua peça *Rei Lear* e no núcleo de desenvolvimento da obra estão as três princesas, filhas da Rainha Lira, personagens cuja função na peça é alegorizar os atributos morais e ideológicos que convivem conflituosamente no interior da rainha: Valentina, a guerrilheira de esquerda, Austéria, a defensora implacável da austeridade e do neoliberalismo e Maria da Glória, a legítima representante da tradição das oligarquias brasileiras, do ruralismo e dos jogos de conchavo e favor. Portanto, como se vê, a referência a Shakespeare aparece na peça tingida pelas cores da história recente do Brasil e possui tons claramente burlescos, mostrando-se como uma sagaz releitura do universal em âmbito local.

Entretanto, embora o plano temático seja importante, o interesse central do artigo é o esquema utilizado pelo autor para que os elementos da História recente do país sejam internalizados na estrutura da peça, fazendo com que “a matéria se torne forma”, como dito na citação de Antonio Candido utilizada há algumas linhas atrás. Nesse sentido, a linha de condução do artigo não passará por tentativas de estabelecer relações diretas entre o texto literário e contexto que lhe serve de base e também não se dedicará a listar semelhanças entre os personagens da obra e seus prováveis símiles na realidade. O objetivo é tentar analisar e compreender o funcionamento do método empregado em *Rainha Lira*, cuja construção poética, baseada nos movimentos de contradição e tensão, mostra-se capaz de dramatizar de modo realista – não no sentido da escola literária e sim de acordo com a capacidade da forma estética em mimetizar poética e criticamente o mundo circundante – o funcionamento objetivo da sociedade brasileira contemporânea.

Isso posto, o argumento central desse artigo é de que a estratégia composicional da peça conta com um ponto fundamental que lhe dá força de representação: uma poética centrada na contradição que atravessa a obra do início ao fim e funciona como dispositivo que conforma a dinâmica da estrutura social brasileira à fatura artística. É a partir desse pressuposto que a análise se desenvolverá.

DISSONÂNCIAS, CONTORÇÕES E MÚLTIPLAS DETERMINAÇÕES

Roberto Schwarz dispensa grandes apresentações devido à sua relevância para a crítica literária e para os estudos sociológicos no Brasil, além disso, conforme já dito, o foco do artigo se desenvolverá em torno de sua atuação como autor da peça *Rainha Lira*. Porém, é inevitável indicar como dois de seus atributos como intelectual se constituem como pontos fortes de sua incursão pelo teatro: o apego à realidade objetiva e o apurado senso dialético. Em relação ao primeiro, é interessante perceber que todos os componentes da trama, desde os diálogos mais simples e curtos até a constituição psicológica dos personagens, são perpassados pela dinâmica do mundo material. Assim, a discussão entre um jovem estudante e sua mãe, a dúvida de um figurão da política sobre o filho que lhe sucederá na carreira ou as artimanhas das herdeiras de um governo em decadência para chegarem ao poder, tudo é produto da lógica de circulação de mercadorias e das reviravoltas do capital. Nesse sentido, a estratégia de composição do autor mostra-se bastante afinada ao que apontou Marx em sua crítica da economia política, quando afirmou que embora o concreto apareça no pensamento como “o processo da síntese, como resultado, não como ponto de partida”, ele é efetivamente o ponto de partida da “intuição e da representação”. (Marx, 1999, p. 39-40).

A mesma passagem de Marx mencionada acima serve também como um importante auxílio para compreendermos melhor a importância e a função do mencionado senso dialético de Roberto Schwarz, uma vez que o pensador alemão, evitando qualquer traço de determinismo vulgar ou esquematismo simplório em suas elaborações, assevera que a realidade concreta – composta pela esfera do trabalho, da exploração e das relações materiais como um todo – é fruto de “muitas determinações”, ou seja, ela molda as relações sociais e históricas mas isso não ocorre de modo unidimensional, sem matizes e tensões. Isso se mostra aplicável ao que Schwarz realizou em *Rainha Lira*, pois embora seja muito claro que a peça é um ataque contra o capitalismo contemporâneo e o tipo de sociedade engendrada por ele, em nenhum momento a trama pode ser vista como uma simples oposição entre os exploradores malvados e os explorados ingênuos, não há na peça lugar para qualquer maniqueísmo. Embora o ponto de vista defendido seja facilmente identificável, o compromisso central da obra é a reflexão crítica sobre o mundo social. Ali, tanto a esfera dominante quanto o âmbito popular da sociedade são expostos a partir de suas contradições, falseamentos e falta de organização – essa última muito mais marcante por parte do povo do que pelos detentores do poder – nos apresentando um complexo panorama do cenário nacional.

Destarte, essa caracterização minimamente razoável sobre o que foi chamado aqui de apego ao concreto e de perspectiva dialética no modo de composição do autor, é funcional para a proposta desse artigo pois parecem ser a sustentação da configuração poética baseada no princípio da contradição, responsável por dar à peça a capacidade de dramatizar a dinâmica de antagonismos da realidade histórica de um país situado na periferia do capitalismo.

Contudo, em nenhuma medida esse estudo intenciona indicar que o referido método de composição simplesmente “brotou” – a exemplo de um gênio romântico – de suas qualidades intelectuais, como se não fosse fruto da reflexão e do estudo. Assim, é importante mencionar um pequeno texto do autor que serve de prefácio a uma edição da peça *A Santa Joana dos Matadouros* (2009), de Bertolt Brecht, traduzida pelo próprio Schwarz. O texto é intitulado “O bate-boca das classes” e nele são realizados apontamentos sobre a obra do dramaturgo alemão que de alguma forma parecem ter constituído a base para a forma literária de *Rainha Lira*. Com isso, não se pretende aqui estabelecer uma discussão sobre a influência de Brecht sobre Schwarz ou traçar uma relação direta entre as duas obras, mas unicamente apontar que o autor brasileiro já tinha ciência daquilo que lhe interessava enquanto solução artística, pois as ideias que serviriam de base para a estrutura de sua peça já se encontravam delineadas naquela ocasião. Dessa maneira, as menções à dramaturgia de Brecht serão abordadas somente com o intuito de compreender melhor a estratégia artística empregada em *Rainha Lira*, algo que já vai se tornando claro na segunda página do prefácio mencionado, onde o autor brasileiro nos oferece uma preciosa indicação daquilo que julgou essencial em *A Santa Joana dos matadouros* e que, segundo ele, constitui-se como um dos pilares da forma poética brechtiana:

Ora, como nenhum outro, o teatro de Brecht fixou as dissonâncias e contorções que transfiguram a cultura burguesa sempre que os explorados têm a palavra,

a qual a seu modo e por sua vez é interesseira, contraditória, inautêntica, frustada, etc., pois o autor não é populista. (Schwarz, 2009, p. 8-9).

Conforme se vê, o interesse pelo contraditório é claro no trecho acima quando o autor afirma que um dos méritos do dramaturgo alemão foi “fixar” as “dissonâncias e contorções” que “transfiguram a cultura burguesa” quando os “explorados têm a palavra”, a qual, por sua vez, pode ser escorregadia, girar em falso. O trecho é curto, porém, como é de praxe nas argumentações de Schwarz, carrega uma reflexão densa.

Parece razoável compreender ali uma referência do autor à lógica conflituosa do modelo econômico capitalista, muitas vezes capaz de fazer – e geralmente faz – com que até mesmo as vítimas da exploração não possuam consciência total e objetiva sobre o papel que ocupam naquele sistema de produção, gerando assim percepções ilusórias e equivocadas sobre o mundo e levando-os até mesmo a defender o interesse das classes antagônicas. Assim como nos aponta Schwarz, nas peças de Brecht, esse princípio de organização da realidade histórica é transformado em princípio artístico, logo, não se verá em suas obras a defesa abstrata das virtudes das massas trabalhadoras ou a figuração de discursos messiânicos por parte de heróis das classes populares como nos romances do realismo socialista. Embora as obras do autor alemão se coloquem sempre ao lado dos excluídos e contra as injustiças sociais, a luta das classes expropriadas é dramatizada sem que sejam ignoradas as suas incertezas, limitações e incongruências, ou como afirma, Schwarz, sem populismo.

Em outros termos, Schwarz aponta a dimensão realista alcançada por Brecht, uma vez que a perspectiva social possível de ser apreendida da configuração estética da peça brechtiana não está restrita à sua visão subjetiva ou a seus valores morais e ideológicos, visto que sua visão de mundo é multifacetada e complexa, assim como a realidade que serve de base à obra. Logo, o que se vê ali não é a pura subjetividade contemplativa do artista e nem a face mecânica e superficial do mundo objetivo, mas sim a realidade “mediada” por meio de uma representação artística capaz de estabelecer um “mundo próprio” mas que ainda está condicionado pelo mundo material (Lukács, 1966, p.20-22). Entretanto, embora o prefácio seja importante para a orientação do argumento defendido aqui, nada mais imprescindível do que fundamentar esses apontamentos a partir dos exemplos retirados de *Rainha Lira* e tentar compreender de modo imanente como essa percepção crítica de Schwarz funciona no interior da peça.

Observando-se o modo como a peça está ajustada, pode-se dizer que a já referida poética da contradição desdobra-se por toda a sua estrutura, seja em elementos mais decisivos para a sua interpretação ou em aspectos mais corriqueiros. No entanto, há duas situações em que esse princípio de construção da obra se mostra mais forte e evidente, ambas ligadas ao núcleo de ação da peça.

A primeira a ser abordada diz respeito à transformação de caráter de dois personagens importantes para o desenvolvimento da trama: Progrêssio e sua mãe, dona Rita. Caso pensemos a obra dividida em dois grandes núcleos, ambos fazem parte do setor popular, situado no polo oposto do agrupamento que representa o poder, onde se encontra a personagem Rainha Lira e também a elite do país. O filho e a mãe são moradores do subúrbio do Brazil – a grafia parece remeter propositalmente ao Brasil com “z” e à ideia de “sul global” – e pertencem a uma camada social muitas das vezes tratada como “a nova classe média brasileira”, mas que na prática, é a classe pobre dos anos 90 com uma nova roupagem ocasionada pelo acesso – ainda que precário – a bens de consumo não duráveis e à universidade após os anos 2000. (Pochmann, 2014). Progrêssio, cujo nome se refere satiricamente ao tortuoso progresso nacional, é um universitário ligado ao movimento estudantil e ao longo do enredo da obra será alçado à liderança dos movimentos de rua que estão no núcleo central da peça em uma clara remissão aos eventos de 2013 no Brasil. Dona Rita é uma dona de casa comum mas que já foi militante no passado e demonstra possuir algum conhecimento sobre o socialismo e os problemas históricos do país. A peça se inicia a partir de um debate entre os dois sobre a situação nacional e a necessidade de transformação na sociedade. Na ocasião, Progrêssio defende um ponto de vista radical e coloca a revolução política e social como única alternativa, já a mãe, embora tenha um passado de esquerda, exibe agora uma posição conservadora e se mostra satisfeita com o fato de sua classe ter sido inserida no mundo do consumo:

Mãe: Mas progredir para quê? Nós temos geladeira, máquina de lavar, casa, carro e você tirou diploma. Não está bom demais?

Progrêssio: Nem parece que a senhora pôs em mim o nome de Progrêssio. Se pusesse Atrazildo era mais sincero.

Mãe: Não seja ingrato. Naquele tempo, quando você foi batizado, nós não tínhamos nada. Agora temos tudo, e o que falta a televisão traz aqui para a sala, a cores, para a gente olhar. É como se fosse nosso.

Progrêssio: É como se fosse nosso, mas nosso não é. Eu quero muito mais.

Mãe: Pois não vai caber no seu quarto. Nem na casa, que aliás é nossa, sim senhor, de alvenaria e papel passado. Se eu te batizasse hoje, você seria Felício.

Progrêssio: O que eu quero não está na televisão.

Mãe: Estou sabendo que para meu filho sou uma consumista retardada e que ele se acha um comunista inteligente. Acontece que antes de ser dona de casa fui estudante e sei mais de socialismo que você e seu pai juntos. As coisas em que vocês acreditam não existem, e deram errado onde existiram. Teimar não adianta.

Progrêssio: Derrotas do século XX, quando eu não tinha nascido, não me convencem. (Schwarz, 2022, p.9,10).

Vê-se que o contraste entre as posições são muito claras e Progrêssio, por meio de frases prontas, questiona o ponto de vista conformista da mãe e demonstra a sua insatisfação com o rumo do país. Embora dona Rita termine a conversa ironizando a postura revolucionária do filho ao afirmar que ele é “comunista” mas não arruma a cama e “precisa da empregada para achar as cuecas”, o personagem mantém-se resoluto em seu discurso de transformação social. (Schwarz, 2002, p. 12).

Porém, conforme esse estudo vem argumentando, a peça é articulada pelo imperativo da contradição e durante o capítulo nove, intitulado ironicamente “Passeata ou Revolução”, esse panorama se modifica. Na ocasião, o movimento das ruas ganhou força e a figura de Progrêssio assumiu centralidade nas manifestações, fazendo com que a liderança, antes ocupada pela professora dos estudantes, Vera, agora passe a estar ameaçada pela ascensão do filho de dona Rita. Nesse momento, a mãe de Progrêssio entra em cena novamente para atestar a ingenuidade política das manifestações e expressar sua preocupação acerca do filho, que segundo ela, não exhibe nenhum preparo para essa função e faria papel mais digno se cumprisse os planos que a família traçou para ele. Ela reitera – já havia feito isso no primeiro capítulo – que nunca viu ninguém menos preparado do que Progrêssio para “líder político”, explicita o despreparo dos manifestantes, classifica a ala feminina do movimento como tientes de seu filho e no fim faz um arremate da situação onde demonstra mais senso de realidade do que os pretensos revolucionários:

Rita: Por essa eu juro que não esperava. A ilustre professora de história do meu filho acredita em contos da carochinha! O pior é que ela faz sucesso com vocês, e ele mais ainda. Pelo amor de Deus, vocês acham mesmo que essa gentinha – estou falando dos capitalistas, não de nós – umas feras que a vida inteira nos enforcaram, que têm tudo nas mãos, a grana, a força a TV, o rádio, os jornais, a internet, friamente, vocês pensam que eles vão largar o osso? Que eles vão ceder aos trabalhadores só porque paramos o trânsito e chutamos as grades do palácio? Pois fiquem sabendo que a morte de uma cidade para eles é café pequeno. Não quero desanimar ninguém, mas a sua professora, a estrela política da Universidade Central, esqueceu de contar que atrás dos policiais, se for preciso, vêm as tropas de choque e o exército, o estado de sítio e as casas da morte, o corte da eletricidade, e, se não bastar, a intervenção estrangeira e o bloqueio econômico, que mata aos poucos. Tudo para defender a desigualdade que é o negócio deles, sem a qual o sistema não funciona [...] A miséria dá dinheiro e não são duas semanas de manifestação de rua que vão implantar a justiça aqui. (Schwarz, 2022, p.55).

Nota-se que aquela dona Rita do capítulo inicial, satisfeita com o fato de pertencer à questionável nova classe média brasileira, mostra aqui um ponto de vista contundente sobre a conjuntura e um pouco mais à frente chega a se oferecer para ocupar o lugar do filho na condução do movimento, pois conforme argumenta, possui mais condições que ele para fazer isso. É interessante observar que a mudança de perspectiva de Rita não se deu por meio de um passe de mágica ou ocorreu apenas por ser conveniente ao andamento do enredo da obra, mas sim encontra motivação no funcionamento objetivo da sociedade. Conforme a personagem mesmo nos apontou na ocasião em que debatia com seu filho, tinha experiência como militante de esquerda e dizia saber sobre o socialismo melhor que ele e o pai juntos, mas ao se sentir minimamente beneficiada pelo rumos de uma política de fundo neoliberal, acomoda-se àquela visão de mundo e passa a defendê-la. Entretanto, um resquício de sua experiência política acaba por ser atizado pelas manifestações de rua, levando-a uma perspectiva atenta aos rumos da *realpolitik* e distante do espírito ingênuo de “oba-oba” perceptível nas manifestações.

No caso de Progrêssio, também pode-se dizer que a lógica que preside a sua transformação se impõe de fora para dentro da peça, no entanto, segue um caminho inverso ao de dona Rita. Ao se ver comparado a Che Guevara e abraçado pela mídia progressista como um herói improvável, o personagem se perde entre a sua utopia revolucionária e os seus anseios personalistas, passando então a reproduzir um discurso social abstrato e conciliador, bastante representativo de uma revolução à brasileira. Durante a contenda com dona Rita, uma estudante que participa das manifestações reproduz uma fala de Progrêssio que ilustra bem o que se afirma aqui: “Ele chegou a dizer – imaginem só – que o capitalismo não passa de um preconceito que vamos superar. Ele disse também que o capitalismo é uma religião antiquada, uma prisão de que vamos sair”. (Schwarz, 2022, p. 52,53). No momento em que a manifestação toma força e a situação se encaminha para o tudo ou nada, Progrêssio, envaidecido pela possibilidade de se tornar um ícone político e seduzido por concepções culturalistas sobre a sociedade capitalista, capitula. Em um segundo momento, após ser questionado pela professora Vera, chega a emitir o seguinte raciocínio:

Progrêssio: Professora, não seja maldosa. Vou fazer o quê? É o nosso povo, seu e meu, que não tenho o direito de desapontar. Eles brigam para me beijar a mão e tocar no meu casaco. No Mercado Central já tem até ex-voto com meu rosto. Chega um momento em que deixamos de nos pertencer – e não vou fingir que não acho bom. Quem sou eu para proibir a devoção dos brazuleiros? Vai de alto a baixo, todas as classes. Não nego a existência da pobreza, mas o Fla-Flu com os ricos não me convence mais. Precisamos de unidade, uma política para todos! (Schwarz, 2022, p. 94).

O personagem que dizia não aceitar tergiversações sobre a necessidade de uma revolução e contestava o conformismo de sua mãe, agora se entrega ao culto da personalidade e sente satisfação diante do impulso messiânico da população brasileira. Como se isso não bastasse, anula a importância da luta de classes e pede “unidade política”, apresentando uma perspectiva apaziguadora. Como vimos, quando Roberto Schwarz valoriza o procedimento de Brecht em *A Santa Joana dos matadouros*, ele entende que “palavra dos explorados” não é impermeável à dinâmica do capital, cujo feitiço possui a propriedade de apresentar o fetiche como algo autêntico e de transformar sujeitos e ideologias em mercadorias. Logo, em *Rainha Lira*, o autor busca dramatizar esse processo por meio da ambivalência de caráter e de discurso de Progrêssio e sua mãe, cujos exemplos nos deixam claro como a “palavra interesseira, contraditória e inautêntica”, conforme os termos de Schwarz, também é reveladora dos movimentos da História. Vemos dona Rita, uma militante da velha guarda, perdida entre as lições políticas da juventude e um falso senso de proprietária adquirido após ter provado o gostinho de participar minimamente das “maravilhas” que o capitalismo promete. E vemos também, Progrêssio, um estudante que aparentemente apresentava consciência sobre a sua condição de precariedade se tornar um embevecido pelo desejo de ser uma mescla de ícone político e *showman* da indústria cultural, seduzindo-se pelas teorias acadêmicas contemporâneas que creem na emancipação por meio da linguagem conceitual e na superação do capitalismo pela via comportamental.

Embora esses personagens estejam ligados à raia miúda da sociedade e às classes exploradas, a maneira de representa-los na obra não é caridosa ou protetora, pois são suas incongruências que

lhes atribuem caráter humano e histórico. Ainda na mesma toada, no capítulo doze, intitulado “Noutro lugar da favela”, esse mesmo mecanismo de sistematização se mostra importante. Trata-se de um trecho da obra em que os moradores de uma comunidade se reúnem com o prefeito para discutirem suas demandas diante do contexto caótico em que o Brazil se encontra após a queda do governo da Rainha Lira. Ali o entrecruzamento de vozes ideologicamente dissonantes – embora a maioria dos personagens pertençam à mesma classe social – é intenso e à primeira vista quase faz com que os pontos de vista se anulem uns aos outros, contudo, vê-se que o arranjo adotado pelo autor, na verdade, expõe a perspectiva fraturada dos explorados. Ainda que estejam submetidos às mesmas condições objetivas do modo de produção capitalista, não conseguem se organizar em torno de interesses comuns e até mesmo se identificam com discursos contrários à posição de classe que ocupam. A personagem “Oradora da comunidade” crê na formação de jovens artistas e na ajuda de ONGs para a “consagração internacional” da favela, pois segundo ela, a alegria e a pobreza são “trunfos” para que o turismo pague as contas dos necessitados. A personagem “Cri-cri” se posiciona contra esse discurso proveniente de um “movimento cultural fajuto” que os aprisiona “no papel de João Contente” e barra a insatisfação, o verdadeiro motor da mudança. Já o “Escolar comportado” acredita no empreendedorismo e vê na favela uma lição para o mundo, um “verdadeiro experimento social”, o que lhe foi dito por um “capitalista” para o qual presta serviços. (Schwarz, 2022, p. 80-86).

A segunda ocasião em que essa dinâmica da contradição se mostra clara relaciona-se à construção da personagem Rainha Lira. A sua essência multifacetada já fica clara quando se observa que as suas três filhas alegorizam as tendências ideológicas conflituosas que constituem sua persona, contudo, em alguns momentos da peça essa sua feição recebe maior destaque, o que nos indica de modo mais preciso a sua importância para a construção da peça. Vejamos o exemplo a seguir:

O Bobo: Eis a rainha Zigue-zague, também conhecida como Zague-zigue, que só entra para sair e só sai para entrar. Se ela dá um passo à esquerda, é porque vai para a direita. Se der um passo para trás, sai da frente porque vai avançar. De coração é revolucionária, por experiência é ressabiada, mas não completamente, o que atrapalha tudo. Indecisão é com ela mesma. (Schwarz, 2022, p.17).

O Bobo, um integrante da corte da rainha que por vezes ocupa a função do coro na obra, traça um perfil burlesco da personagem evidenciando como a contradição está no cerne de seu *modus operandi*, principalmente em termos políticos: um passo para a esquerda representa um aceno para a direita e seu caráter revolucionário atua apenas na esfera passional, pois se mostra ressabiada e calculista em suas ações práticas. Um pouco adiante, a própria rainha irá se mostrar tal qual foi apresentada pelo Bobo, quando para defender o ponto de vista de sua filha Valentina – a guerrilheira socialista que é casada com um banqueiro – afirma o seguinte:

Lira: [...] É isso que eu admiro nela. No fundo, ela continua achando que as irmãs e os maridos são uma cambada desprezível e que eu sou uma velha prejudicial, que não devia andar solta, muito menos mandar no Brazil. Ela está certíssima, só que assim não vamos a lugar nenhum. Nem tudo que é justo é possível, mas nem por isso deixa de ser justo. Quanto mais impossível a justiça, mais ela faz bater meu coração de rainha, que deve estar errado. (Schwarz, 2022, p. 18).

A personagem aparenta concordar com as críticas sobre si própria e ter senso de justiça, mas de modo quase aporético, ainda no mesmo raciocínio, ela anula as críticas que recebe e estabelece o justo como impossível, dramatizando ali o cinismo de um tipo de discurso que normalmente ronda as discussões sobre política e desigualdade social no contexto brasileiro. O que se vê ali é uma versão aproximada do “até poderia ser assim mas sabemos que não tem jeito” ou do “esse é o certo, mas desse jeito não funciona”, uma defesa da ideia de que o sistema social está habituado ao funcionamento desequilibrado, logo, caso busquemos o funcionamento adequado, ele pode emperrar, ou como ela mesmo diz, “não vamos a lugar nenhum”.

CONCLUSÃO

Os exemplos retirados da obra confirmam que a peça de Roberto Schwarz está fundamentada por aquilo que foi nomeado aqui como uma poética da contradição. Percebe-se que tanto entre os personagens do âmbito popular (Progrêssio, dona Rita e os moradores da comunidade) quanto no espaço do poder dominante (Rainha Lira e suas filhas) há uma dinâmica de tensão que busca explorar os conflitos de perspectiva e as dissonâncias ideológicas como elementos produtivos para o potencial artístico da peça, cujo poder de representação alcança uma dimensão realista. Conforme visto, isso é possibilitado pelo fato da obra representar o conflito de classes de modo matizado e complexo, sem concessões ao populismo ou qualquer tipo de endosso cego. Junto a isso, viu-se também que a dinâmica de contradição que opera como princípio construtor da peça mimetiza a lógica estrutural da vida nacional, condicionada pelas ambivalências produzidas pela situação periférica do país, reflexo de um desenvolvimento desigual e combinado onde etapas históricas e modos de organizações sociais distintos e até contrários coexistem dialeticamente. (Arantes, 1992,). Como se viu a partir dos exemplos da peça, anseio revolucionário, cordialidade, política do favor, progressismo, conservadorismo, neoliberalismo, justiça social, academicismo vazio, política de direita e de esquerda, tudo parece amalgamado. Nesse sentido, *Rainha Lira* realmente transforma a matéria em forma, como aponta o raciocínio de Antonio Candido no início do artigo. Em suma, a obra de Roberto Schwarz nos mostra a aplicação da máxima de Theodor Adorno, segundo a qual “os antagonismos e contradições não resolvidos na realidade, retornam às obras de arte como problemas iminentes de sua forma”. (Adorno, 2011, p.18).

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. **Teoria Estética**. Trad. Artur Mourão. Coimbra: Edições 70, 2011.
- ARANTES, Paulo. **Sentimento da dialética na experiência cultural brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- CANDIDO, Antonio. **Na sala de aula: caderno de análise literária**. São Paulo: Ed. Ática. 2001.
- LUKÁCS, György. **Problemas del realismo**. Trad. Carlos Gerhard. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- MARX, Karl. **Para a crítica da economia política**. Trad. Edgard Malagodi e José Arthur Giannotti. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.
- POCHMANN, Marcio. **O mito da grande classe média: capitalismo e estrutura social**. São Paulo: Boitempo, 2014.
- SCHWARZ, Roberto. “O bate-boca das classes”. In: BRECHT, Bertolt. **A Santa Joana dos matadouros**. Trad. Roberto Schwarz. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- SCHWARZ, Roberto. **Rainha Lira**. São Paulo: Editora 34, 2022.

A LÍRICA REALISTA DE BERNARDO ÉLIS EM *PRIMEIRA CHUVA*

THE REALISTIC LYRIC OF BERNARDO ÉLIS IN PRIMEIRA CHUVA

DOSSIÊ: O REALISMO E SUA ATUALIDADE

25 anos de Crítica Dialética na UnB



ORGANIZADORES:

Alexandre Pilati



Deane de Castro e Costa



Martín Ignacio Koval



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM

v. 34, n. 68, ago. 2025

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



10.26512/cerrados.v34i68.57833

FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 07/04/2025

Aceito em: 03/06/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Júlio César Kohler Damasceno Baron  

UFG | juliobaron@discente.ufg.br

Matheus Nascimento Germano  

UFU | germano.matheus@gmail.com

Resumo / Abstract

Menos conhecido que sua obra narrativa, *Primeira Chuva* é o único volume de poesia do escritor Bernardo Élis. Logo, buscou-se compreender de que modo o autor fez de sua produção poética, notadamente realista, uma representação oposta à sua posição de alicerce intelectual entre o projeto de modernização do estado de Goiás mediado pelo interventor Pedro Ludovico Teixeira a partir de 1930. Para tanto, realizamos um percurso historiográfico orientado por Machado (1990) e Chaul (1998; 2018) visando compreender a aproximação intrínseca entre *modernidade* enquanto requisito para o *progresso* e em como essa associação ocorreu em âmbito local, sobretudo após os ditames de a partir da chamada Revolução de 1930. Já pela via da historiografia literária, recorremos a Teles (2019), Canedo (2018), Bergamo e Canedo (2021) e Buarque (2017) visando entender como a estética modernista se estabeleceu como projeto da intelectualidade goiana, sobretudo a partir de 1942, uma vez que é nela que Bernardo Élis se inscreve. Em direção à materialidade textual, nos orientamos pelo princípio da autonomia relativa da poesia (Pilati, 2017), tendo em vista a internalização de aspectos externos ao texto literário empreendida pelo autor.

Palavras-chave: *Primeira Chuva*, Bernardo Élis, realismo, literatura em Goiás.

Less known than his narrative works, *Primeira Chuva* is the only poetry collection by writer Bernardo Élis. Thus, this study seeks to understand how the author transformed his notably realist poetic production into a counterpoint to his role as an intellectual cornerstone in the modernization project of the state of Goiás, mediated by Pedro Ludovico Teixeira starting in 1930. To this end, we conducted a historiographical analysis guided by Machado (1990) and Chaul (1998; 2018) aiming to comprehend the intrinsic connection between modernity as a prerequisite for progress and how this association unfolded on a local level, particularly after the mandates following the so-called Revolution of 1930. From the perspective of literary historiography, we drew on Teles (2019), Canedo (2018), Bergamo and Canedo (2021), and Buarque (2017) to examine how the modernist aesthetic emerged as a project of Goiás' intelligentsia, especially after 1942 – the period in which Bernardo Élis situated himself. In approaching the text itself, we were guided by the principle of poetry's relative autonomy (Pilati, 2017), considering the author's internalization of external aspects within the literary text.

Keywords: *Primeira Chuva*, Bernardo Élis, literature in Goiás, realism.

REFLEXÕES E PROPOSTAS DE ANÁLISE

Menos conhecido que sua obra narrativa, *Primeira Chuva*¹ é o único volume de poesia do escritor nascido na cidade de Corumbá de Goiás Bernardo Élis. Longe de comparar o valor estético das configurações literárias que o consagraram, como conto ou romance, em relação a uma terceira, lírica, a intenção deste trabalho é buscar pistas para responder à seguinte inquietação: de que modo o autor fez de sua produção poética, notadamente realista, representação oposta à sua posição de ali-cerce intelectual à par do projeto de modernização mediado pelo interventor Pedro Ludovico Teixeira a partir de 1930?

No momento em que a configuração política do estado de Goiás alavanca um projeto de poder através da transferência de capital e construção de Goiânia, Élis coexiste uma produção literária que critica a noção de progresso ao mesmo tempo em que... a integra. Figura ativa na composição da vida cultural da então nova capital, há uma duplicidade, considerando-se aquele momento histórico. Nesse sentido, cabe entender como alguns de seus poemas se deslocam do *moderno* enquanto ideal do momento político em questão, até o *tradicional* que, por sua vez, remonta hábitos de Goiás, cidade, tão rechaçados pelos pretensos “novos tempos” de então.

Logo, percebe-se que o autor condiz com um recurso estético que assimila a liberdade da forma literária, orientadora das letras do país após a concepção do modernismo nas artes², em oposição à condição parnasiana³ que, por sua vez, manifestava “uma atividade conformista em relação à república ruralista instalada no país” (Buarque, 2017, p. 136). História e literatura, portanto, se entrecruzam na constituição do projeto artístico de Bernardo Élis, inclusive em sua tímida produção poética. Outra proposta de análise partirá da adaptação do conceito de Carvalho (2002) em relação a um “sentimento de transitoriedade”, o qual permeia certa historiografia feita sobre o estado de Goiás e que, em sentido reverso ao convencionalmente aplicado, permite entender como o autor condensa passado e presente em alguns de seus poemas.

Para trilhar esse percurso, pensaremos com Machado (1990) e Chaul (1988; 2018) sobre o modo como se deu a aproximação intrínseca entre *modernidade* enquanto requisito para o *progresso* e em como essa associação ocorreu localmente através, primeiro, da ascensão econômica fora dos limites da cidade de Goiás, até as turbulências de 1930 em contexto nacional, bem como a concepção do novo poder local em relação ao projeto de transferência de capital e construção de Goiânia. Já pela via da historiografia literária, recorreremos a Teles (2019), Canedo (2018), Bergamo e Canedo (2021) e Buarque (2017) visando entender como a estética modernista se estabeleceu como projeto da intelectualidade local, sobretudo a partir de 1942, uma vez que é nela que Bernardo Élis se inscreve. Isso também motivou uma retomada sobre a produção literária em Goiás a partir do século XIX até o início do XX, transitando entre as correntes simbolista, parnasiana e romântica, visando o contraponto. Recorreremos, ainda, a Paula (2017) quanto aos aspectos biográficos em busca da formação política e intelectual do autor em relação ao momento em que se insere para, finalmente, chegarmos até a parte analítica propriamente dita.

Sobre as especificidades que envolvem a materialidade textual do poema, bem como sua leitura, análise e assimilação, concordamos que há uma disposição dupla e que diz respeito não só ao contexto a que se refere, mas aos arranjos da linguagem que dão característica de obra de arte a esse tipo de produção. Essa visão recíproca entre texto e vida social, ou entre *forma* e *sociedade*, também defende que:

sua natureza é, pois, dialeticamente particular e universal, interna e externa, no sentido de que um dado poema é uma construção única que carrega em si

1 “*Primeira Chuva* foi o único livro de poesia de Bernardo Élis, produzido desde os primeiros anos da década de 1930 e publicado, pela primeira vez, em 1955, pela Editora Oriente. Essa obra pode ser considerada, portanto, o laboratório inicial do projeto estético de Bernardo Élis” (Canedo, 2018, p. 194).

2 Tomando a Semana de Arte Moderna de 1922 como ponto de partida, o modernismo no Brasil foi pautado pelos seguintes princípios: “o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira, e a estabilização de uma consciência criadora nacional. Nada disto representa exatamente uma inovação e de tudo encontramos exemplos na história artística do país. A novidade fundamental, imposta pelo movimento, foi a conjugação dessas três normas num todo orgânico da consciência coletiva” (Andrade, 1975, p. 243).

3 Exacerbação da forma, “gosto da descrição nítida (a mimese pela mimese), concepções tradicionalistas sobre metro, ritmo e rima” (Bosi, 2006, p. 219-220) orientam a estética que marca o Parnasianismo. Essa corrente encontrou vários representantes na literatura feita em Goiás, como veremos.

uma tradição de diálogos historicamente construída. Respeitar a natureza do poema, nesse sentido, é ora ater-se à matéria ostensiva que nos fornece o texto enquanto material verbal único, ora entregar-se às possibilidades de conexões e diálogos com o plano da universalidade histórica a que o poema pertence. Vale olhar para fora dele, vale olhar para outros poemas, vale perceber movimentos e diálogos que partem do arranjo relativamente autônomo que é o poema. (Pilati, 2017, p. 80)

Acreditamos que esse olhar dual é indispensável para a apreensão da proposta estética apresentada por Bernardo Élis em *Primeira Chuva*.

POLÍTICA E HEGEMONIA ENTRE A CIDADE DE GOIÁS E A CONSTRUÇÃO DE GOIÂNIA: UM BREVE PANORAMA

Tendo em vista a matéria que deu base para a escrita de Bernardo Élis em boa parte dos poemas presentes em *Primeira Chuva*, interessa um olhar, ainda que breve, sobre alguns acontecimentos pontuais acerca do estado de Goiás, sobretudo a partir da segunda década do século XX.

A ideia de *modernidade* como antessala para o *progresso* foi a tônica de um momento de transição política e econômica, sendo os efeitos locais da chamada Revolução de 1930 os norteadores principais dessa assimilação, uma vez que derivam de tendência maior, que era nacional. Sem pretender um percurso minucioso, a intenção é mesmo um olhar panorâmico sobre o momento.

Ao analisar a dinamização econômica de cidades como Rio Verde, Jataí e Catalão, Machado (1990) avalia o crescente desenvolvimento como princípio de um foco de tensão, justamente pela reivindicação promovida pelas lideranças dessas localidades frente ao domínio político que era centralizado na então capital. Prova disso é o deslocamento da subsistência para a exportação, apesar da pouca comunicação com centros receptores do que era produzido naquelas regiões. Essa questão, no entanto, vai sendo gradativamente alterada pela chegada da estrada de ferro até o Triângulo Mineiro (região fronteiriça a Goiás, portanto), no final do século XIX, contribuindo para a eficiência na entrega e evitando a depreciação de bens de consumo, como o gado, que sofria com as parcas condições das vias de escoamento.

Era, a grossas vistas, o pretenso princípio do fim dos estigmas de *decadência* e *isolamento*⁴. Além disso, a localização geográfica daquela região contribuiu para uma ligação que promoveria relações econômicas mais íntimas com Minas Gerais, integrando-se ao cenário nacional e reforçando os laços políticos que seriam fundamentais para a movimentação “revolucionária” do final dos anos 1920.

Passando a produzir para o abastecimento do mercado nacional e em consonância com um gradativo aumento populacional,

Desenvolve-se aí uma mentalidade que chamaria *progressista/modernizadora*, onde *progredir ou evoluir significaria modernizar-se*. [...] O desenvolvimento de uma mentalidade progressista/modernizadora no sul, articulado a uma elite que ali se formou, configurou a região como área pioneira, no estado, no avanço das fronteiras do capitalismo nacional [...]. Daí porque foi no sul do estado que se desenvolveu a prática da luta oposicionista, uma vez que, aí, a necessidade de se derrubar os entraves oficiais ao avanço do capital se fez de modo mais contundente. Os ideais progressistas/modernizadores não coexistiram com a ordem oligárquico/familiocrática de então. Era necessário mudar e para tal, necessitava-se do poder. (Machado, 1990, p. 80, grifos nossos)

Tradição e manutenção de privilégios, de um lado, polo regional representando uma configuração econômica sintonizada com a ascensão do capitalismo em âmbito nacional, de outro, trouxeram à tona outra dicotomia construída sobre Goiás, cidade: a do *atraso*, simbolizado pela estagnação política de um local supostamente fadado aos ditames das velhas oligarquias. Reconstruir esses er-

4 Dizemos “pretense princípio do fim” porque esse estigma foi, antes, construído por uma visão europeizante e depreciativa sobre os hábitos culturais e econômicos de um estado historicamente interiorano, situado na “periferia da periferia” do capitalismo.

mos e integrá-los às demandas nacionais do desenvolvimentismo – ou dos ideais *progressistas/modernizadores*, como pensa Machado (1990) –, era a “bandeira” dessa articulação política entre sul e sudoeste, e teve na figura de Pedro Ludovico Teixeira seu mais emblemático representante.

Procurando vias de pressionar a centralização política de Goiás pelas também oligarquias da capital (sobretudo a família Caiado), o estopim para o conflito chega com as eleições de março de 1930 em âmbito nacional, quando Getúlio Vargas, do partido oposicionista Aliança Liberal, é derrotado através de uma eleição fraudulenta. Com a ação das oligarquias dissidentes baseada na aliança entre estados contrários à hegemonia de São Paulo, o conflito armado em um estado localmente dividido entre oposicionistas (sul e sudoeste) e conservadores (capital, Goiás) resulta em vitória para a oposição, não pelas forças locais, uma vez que cedem ao conflito com os representantes do poder instituído, mas pelas alianças traçadas e pela chegada da coluna mineira. Essa nova configuração pavimentou o avanço de Pedro Ludovico Teixeira⁵ ao alto escalão do poder em nível local.

Portanto, uma série de fatores determina a ascensão. Do crescimento econômico do sudoeste, passando pela popularidade, dada a sua formação como médico “recém-chegado de um centro mais desenvolvido, o homem de formação profissional e intelectual mais aberta, mais avançada, que veio ao encontro das necessidades da elite progressista/modernizadora” (Machado, 1990, p. 101), o fato é que a configuração do poder, agora, caminhava em direção a um processo de expansão baseado num ideal de urbanização como requisito para o alinhamento com a política nacional. Toda essa construção feita, primeiro, no campo do discurso, sobretudo na contraposição entre *progresso* pela construção de Goiânia, e *atraso*, atribuído a Goiás, e, depois, na efetivação de um projeto que percorre a década de 1930 e tem a inauguração fincada em 1942 através do Batismo Cultural da cidade nascente, é minuciosa, não nos interessando detalhá-la para os fins deste trabalho.

Pretendemos, agora, pensar de que modo a poética de Bernardo Élis dá conta desse momento histórico através de uma contraposição: na medida em que tematiza os aspectos bucólicos da antiga capital na obra *Primeira Chuva*, lançada em 1955, o autor usa versos livres para falar da “ingenuidade macia das tardes de novena”⁶ ou do “ventinho trêfego” que “refresca a tarde”⁷ de quem caminha até o Morro São Francisco.

Essa escolha instiga, pois surge quase simultaneamente ao momento em que Élis representa a linha de frente da intelectualidade da nova cidade, tão orientada pelas noções de *progresso, desenvolvimento, urbanização e modernidade*. Desse modo, concordamos que:

Nessa poesia, é possível também detectar a obstinação do autor na busca pela amostragem do que seria seu principal mote, a velha Vila Boa. No prefácio à edição de 1971, José Godoy Garcia lembra que *essa poesia não é apenas a poesia da cidade velha, mas da alma velha, de um mundo velho, elaborado sob forma nova*. (Canedo, 2018, p. 197, grifo nosso)

Nome em consolidação entre a intelectualidade local, o corumbaense tem um dos seus textos mais emblemáticos publicado já na primeira edição da revista *Oeste*, lançada durante as festividades do Batismo Cultural de Goiânia, o que também reflete essa instigante dualidade. Assim, faremos uma exposição historiográfica breve sobre aspectos biográficos do autor para, em seguida, relacioná-los com o contexto histórico em que se insere, bem como compreender a representação desse mesmo momento em sua produção poética em relação à conjuntura da nova capital, Goiânia.

5 Médico em Rio Verde, Pedro Ludovico Teixeira compôs o movimento dissidente do sudoeste do estado fundando, “principalmente, o jornal *O Sertão*, mais tarde transformado em *O Sudoeste*” (Chaul, 1988, p. 31-32), além de denunciar práticas de violência “supostamente vindas dos Caiado no jornal *Voz do Povo*” (Machado, 1990, p. 89). Após a revolta armada no Brasil e em Goiás, após a qual foi preso em Rio Verde e solto 14 dias depois, chega ao poder. No entanto, “não tinha nenhum projeto de governo estabelecido, nenhuma orientação ideológica capaz de dar sustentação à sua carreira pública” (Chaul, 2018, p. 220). É pela fusão entre os saberes médico e político que Ludovico promove um discurso de sanitização da antiga capital, dificultado pelas condições econômicas e estruturais da cidade de Goiás (insalubridade, baixo crescimento demográfico, suposta impossibilidade de urbanização). Aqui, portanto, a justificativa para levar adiante o projeto de uma nova capital, baseada, sobretudo, numa ideia de *modernidade* atrelada ao *progresso*.

6 Trecho retirado do poema “Tardes de novena” (Élis, 2021, p. 37).

7 Trechos retirados do poema “Santa Bárbara” (Élis, 2021, p. 39).

8 Trata-se do consagrado conto “Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá”, posteriormente publicado em *Ermos e Gerais* (1944).

REFLEXÕES SOBRE A TRAJETÓRIA DO AUTOR

Nascido em 15 de novembro de 1915 na cidade de Corumbá de Goiás, Bernardo Élis teve contato com as características socioculturais marcadoras de identidades dos interiores do Brasil, coexistindo entre os ermos de sua cidade natal, a vivência na antiga capital do estado e as demandas cosmopolitas de seu tempo de adulto. Nesse sentido, passou pela euforia desenvolvimentista que tomou conta do país a partir de 1930 e identificou no processo social não exatamente o entusiasmo que era da ordem do dia, mas, antes, uma perspectiva crítica e não raro pessimista diante dos fatos que via. No entanto, isso não quer dizer que Élis não se inseriu entre os círculos apregoadores do *progresso* e do *desenvolvimento*, sobretudo após a construção de Goiânia, visando dar sobrevida à sua condição de literato em (desejo de) ascensão. Em alguma medida, isso exigia integração entre os circuitos da intelectualidade, os quais, àquela altura, acompanhavam o processo de urbanização através da cidade que emergia como capital.

Explicação coerente nesse sentido é feita por Gabriel de Paula em seu artigo “Bernardo Élis: um intérprete de Goiás”. Situando o autor em relação a seu posicionamento político assumidamente à esquerda, é interessante o modo ambíguo como Élis se insere no campo literário local, uma vez que, revelando cedo a inclinação para a escrita, o desejo de projeção caminhava emparelhado com uma crítica social áspera e reformulada em forma artística. A resposta, portanto, parece simples: ciente do caminho a ser traçado para alavancar suas publicações, Élis logo deve ter percebido que:

É traço distintivo dos campos intelectuais goianos a filiação ao estado e a dependência do mecenato oficial. A dependência estatal dos intelectuais goianos não se fazia apenas no sentido das publicações. Havia também uma série de cargos públicos ocupados por membros da *intelligentsia* goiana. Os postos do funcionalismo dariam a “estabilidade” financeira necessária para o ofício das letras [...]. Embora tenha exercido a carreira docente e jornalística, devemos lembrar que a aproximação com a burocracia estatal sempre foi presente na carreira de Bernardo Élis: foi secretário da Prefeitura Municipal de Goiânia, na gestão de Venerando de Freitas (1935-1945), e presidente da Fundação Cultural Pedro Ludovico Teixeira durante o governo de Maguito Vilela (1995-1998), embora Élis tenha ficado menos de um ano no cargo. (Paula, 2017, p. 268-269)

Podemos buscar exemplos dessa assertiva associando-a a sua produção literária através de um aspecto pontual, talvez o mais representativo: a participação ativa do escritor na revista *Oeste*, órgão de pretensa divulgação político-ideológica de Pedro Ludovico Teixeira e do Estado Novo. Nesse sentido, cabe uma observação mais detida em relação a um artigo de título “Oeste: lucro e/ou logro”, escrito pelo próprio Bernardo Élis e publicado em edição fac-similar de 1983, a qual compila todos os volumes da supracitada revista.

Nesse pequeno texto, Élis parte da divisão proposta pela professora Eliane Gracindo Dayrell em seu estudo de título “Oeste – Ideologia e História”⁹ para identificar as tendências ideológicas distribuídas entre as três fases da revista – “democrático-esquerdizante”, democrático-centrista” e “tendência fascistizante”. Para além das considerações sobre a figura de Paulo Figueiredo, sujeito supostamente responsável pela criação do órgão dado o seu “livre trânsito na administração e possibilidade de obter do Interventor Federal Pedro Ludovico meios materiais para a criação de uma revista capaz de atender as aspirações dos jovens” (Élis, 1983, p. 21), o literato identifica a via de mão-dupla (com peso maior aos favorecidos pela propaganda) do órgão em questão. Segundo ele,

aos escritores seriam dadas algumas benemerências consubstanciadas na revista e sua divulgação, enquanto os políticos receberiam o apoio da intelectualidade e o trabalho (gratuito) da propaganda. Dessa barganha surgiu a “Oeste”. (Élis, 1983, p. 21)

9 Segundo Élis, nesse artigo é feita uma divisão da revista em três fases, que seriam: veículo incentivador e esforçado em apresentar a intelectualidade goiana, presente no primeiro número; conciliação entre divulgação literária e divulgação político-ideológica do Estado Novo e de Pedro Ludovico, do segundo ao décimo terceiro número, e por último, da edição nº 14 até a 23ª, a *Oeste* como instrumento exclusivamente político-ideológico do Estado Novo e órgão de propaganda do Interventor Pedro Ludovico (Élis, 1983, p. 20).

Passando por cada uma das fases, é curioso observar como o autor atribui a qualificação de “fascista” à revista – sobretudo pela criação de uma comissão de censura, que passa a controlar o que era publicado já a partir da segunda edição. Nessa fase, há uma contraposição entre a “debandada” dos escritores, “um pouco por comodismo, um pouco como protesto pelo tom propagandístico da revista” (Élis, 1983, p. 22), além da contínua reverência a Pedro Ludovico que, embora mantivesse as diretrizes laudatórias da revista, era “figura por todos os títulos respeitável, a quem tais louvações nada acrescentava, servindo, pelo contrário, para criar uma certa aura de personagem ridícula” (Élis, 1983, p. 22). Ao concluir dizendo que publicou na *Oeste* do primeiro ao derradeiro número, Bernardo Élis ainda se justifica, uma vez que enxergava nela “um dos únicos recursos de divulgação literária goiana, conservando-me amigo do seu orientador sem embargo das divergências existentes” (Élis, 1983, p. 23).

Toda essa exposição nos conduz à ideia de que, atento a seu tempo, Bernardo Élis se inseriu entre os pilares contraditórios do poder institucional consciente de suas investidas. Na medida em que buscava alavancar seu projeto de escritor, e enxergando no estado mantenedor a única forma de fazê-lo, se apropriou de seus espaços (revistas, cargos públicos, bajulações) através de uma postura oposta ao que era apregoado pela sua obra literária. Parte disso pode ser observado em ao menos três poemas de *Primeira Chuva*.

TRÊS POEMAS DE *PRIMEIRA CHUVA* E ALGUMA CONCLUSÃO

O fio temático de *Primeira Chuva* gira, predominantemente, em torno da vida pacata de Goiás. Parte considerável dos poemas utiliza uma versificação livre e típica dos preceitos modernistas para relembrar as:

Ruas, praças e casarões que viveram os melhores anos da cidade-sede, mas em decorrência da transferência da capital do estado para a cidade de Goiânia, em 1937, passou a vivenciar uma espécie de ruína físico-espiritual até meados da década de 1980. (Canedo, 2018, p. 202)

Assim, propomos duas análises que, acreditamos, dão conta de particularidades que contribuem para o reforço da dialética entre literatura e sociedade sintetizada na poesia de Bernardo Élis. Importa verificar como, de um lado, o autor se apropria da versificação moderna em recusa à estética parnasiana predominante na produção artística de Goiás no final do século XIX, bem como contrapõe o desenvolvimento que vem na esteira da ideia de *progresso* através de uma vista temática que olha “para trás”, diferente do que o momento político do estado “exigia” de um intelectual inserido entre os circuitos hegemônicos.

A contraposição da ordem da forma literária pode ser observada através de, ao menos, dois textos, “Noite de lua com serenata” e “Procissão do senhor morto”. Além de tratarem de temas ignorados pelo tradicionalismo e pela poesia de ornamentação, o manejo estético de “um lírico mais realista” (Bergamo; Canedo, 2021, p. 98) “deve ter feito os seus escândalos na antiga capital, onde a poesia, na época, era compreendida nas suas mais estreitas dimensões tradicionais” (Teles, 1969, p. 61):

NOITE DE LUA COM SERENATA

A luz purulenta está se derramando pelas ruas tortas,
calhando de quieteza branca os sobradões fechados,
coando-se na copa das árvores cansadas.

Anda alguém cantando, em serenata,
modinha triste,
modinha triste,
ao ritmo agreste do caburé.
(Élis, 2021, p. 43)

PROCISSÃO DO SENHOR MORTO Pela rua estreita

passa a procissão do Senhor Morto.
Há um cheiro místico de manjeronas pisadas,
que mãos piedosas atiraram nas lajes brancas das calçadas.

O murmúrio confuso das vozes
apagou-se de repente.
Bóia no ar, estertorando, o tropel
compassado do cortejo.

E no silêncio cadavérico e maldito
somente os tochos de cera latejam rubros,
porque o silício penitente de uma voz de mel
chicoteia o silêncio ímpio:

“O’ Vós Omnes”

E a vós escorre dolorida,
num tom evocativo de remorso,
mordida de desespero milenário e religioso.
(Élis, 2021, p. 41)

A diferença estética pode ser melhor observada se recorrermos, comparativamente, a um poema escrito em Goiás já no século XX na que, segundo Teles (2019), é a última publicação registrada desde o aparecimento de certo pré-modernismo, através daquele que é considerado o introdutor desta tendência artística nas letras do estado, a saber, o escritor Leo Lynce. O poema é de autoria de Joaquim Rufino Ramos Jubé Junior, foi publicado no livro *O perdão de Jesus* em 1923 e representa bem a concomitância entre o parnaso e o romantismo, corrente estética responsável por larga produção literária ainda no início do século XX em Goiás. Como se vê, esse poema destoa largamente do trato do assunto religioso em relação, sobretudo, ao poema “Procissão do senhor morto”, citado anteriormente:

GETSÊMANI (Fragmento)

Sobre o escarpa negro e dura assim
Imerso em pronto sufocado pela dor,
Jaz, coberto de angústia e dor sem fim,
Jesus vítima de seu imenso amor:
“Afastai ó se podes, meu senhor!
Este cálix de amargura que a mim
Envia o mundo impuro e pecador.
Mas, se devo sorvê-lo todo assim,
Dai-mo, Pai, enviai-mo, o Senhor,
Pois cumprir vossa vontade ao mundo vim”.
Já desponta o sol no horizonte
Banhado em sangue vivo e rutilante
A face negra e vil do infame monte;
E Jesus curvado ao peso cruciante
Dos crimes do mundo; no seu desponte,
Orava a Deus; e calmo, e confiante,
Volvendo-se ao negro e frio monte,
onde morte o aguardava infamante,
“Os crimes deles, Senhor, em mim desconte!”
Murmurava quase alegre nesse instante.
(*apud* Teles, 2019, p. 420-421)

O arranjo dos versos livres nos dois primeiros exemplos e de disposição fixa e regular neste último revelam uma circunstância que é também histórica e configura mudança. Essa atualização literária, antenada às disposições artísticas em alta no Brasil do momento, dialogam com o efeito de modernização que se idealizava em Goiás não exatamente no momento da publicação de *Primeira Chuva*, a qual vem à tona quase trinta anos após a edificação de Goiânia, mas da ocasião da escrita, datada das décadas de 1930 e 1940. Esse é, portanto, o esquema que imediatamente chama a atenção da obra quando vista em contexto com a literatura local, uma vez que contrapõe e se conecta com um projeto de nacionalização dos interiores do qual Goiânia faz parte – e que tem na formação da intelectualidade uma das suas principais representações, inclusive ideológicas. Podemos concluir essa contraposição com a seguinte assertiva:

O Modernismo atuou fundamentalmente contra o Parnasianismo, pois este movimento tinha um programa estético segundo uma sistemática política aliada da formação da Primeira e da Segunda República. Estes dois momentos da história política do país assumiram de um lado a libertação do Segundo Império pela força militar empreitada pelos marechais Deodoro da Fonseca e Floriano Peixoto, e de outro lado a consolidação republicana no Brasil pela conhecida Política do Café com Leite. [...] É importante ressaltar que não há como assegurar que havia propriamente defeito na inteligência parnasiana; havia uma inércia, uma atividade conformista em relação à república ruralista instalada no país. *O Parnasianismo deteve tanto poder que chegou a incidir na métrica da língua portuguesa no Brasil, modificando, inclusive a poesia popular – e isso é menos uma ação estética que uma ação política, porque obra de uma elite intelectualizada destacada sobre uma massa populacional analfabeta.* (Buarque, 2017, p. 136, grifo nosso)

Usando uma estética nova para tratar de um assunto “antigo” para aquela conjuntura, pode-se dizer, ainda, que Bernardo Élis manifesta segunda duplicidade. Para explicá-la, tomaremos de empréstimo o conceito de “transitoriedade” que Carvalho (2002) adota para pensar a construção de Goiânia a partir do rompimento com a ideia de *decadência*, a qual marca a historiografia local quanto aos efeitos do decréscimo da extração aurífera em Goiás.

Valendo-se do que foi previsto pelo historiador Luis Palacín na obra *Quatro tempos de ideologia em Goiás*, Eugênio Rezende Carvalho busca construções historiográficas *de e sobre* Goiânia a partir de um “sentimento de transitoriedade” (Carvalho, 2002, p. 155). Segundo o autor, esse estigma fazia parte da mentalidade da sociedade mineradora, na medida em que, “com a decadência do ouro, os que aqui permaneceram, vivendo nostalgicamente a ressaca daqueles áureos tempos [...], mantinham viva a esperança de um dia poderem reconquistar a riqueza e a prosperidade daquele passado glorioso” (Carvalho, 2002, p. 156). Com a transição lenta e gradativa para a economia agropecuária, (supostamente) instalou-se um clima saudoso, envolto por certos “derrotismo e desmotivação social” (Carvalho, 2002, p. 156), o que teria influenciado a mentalidade de gerações posteriores, sendo usurpado como justificativa para a noção de *progresso* enunciada após a Revolução de 1930, resultando na construção de uma nova capital. A assimilação dessa transitoriedade por Pedro Ludovico Teixeira e sua comitiva, portanto, se dá pelo discurso mudancista e é envolto por uma noção de *modernização* atrelada ao *progresso*, que contrapõe os estereótipos de *decadência*, *isolamento* e *atraso* enquanto justificativa de um projeto político que diferenciaria os “homens da revolução” (Carvalho, 2002, p. 158), uma vez que, “ou se criava um fato novo capaz de romper com esse quadro de poucos resultados, ou os revolucionários correriam o risco de serem taxados como conservadores” (Carvalho, 2002, p. 159).

O que há em Élis, portanto, é uma “transitoriedade às avessas”, uma vez que usa a poesia para retomar o passado não pelo *atraso* em si, mas pela necessidade de direcionar o olhar ao que sobrou de uma cidade agora abandonada, apesar de que o autor, enquanto homem público moderno e (pretensamente) cosmopolita, seguia amparado politicamente pela cidade que emergia. Isso pode ser observado em grande parte dos poemas de *Primeira Chuva*, mas transcrevemos um, especialmente simbólico:

GOIÁS

*Parece haver fantasma de Bandeiras
passeando pelas ruas estreitas e sombrias,
— as casas baixas se escorando umas nas
outras pela encosta à riba.*

(Rua da Abadia
Casa da Pólvora,
Bica del rei...)

*Já vai tão longe o tempo
em que a busca do ouro
era a grande ambição!*

(Palácio dos Arcos,
dos Távoras, Rua da Fundição...)

Copas de grandes cajazeiras
Sujando a brancura das calçadas
com o preto frescor das sombras úmidas.

(Águas Férreas,
Morro das Lages,
Largo da Forca, onde aparece
assombração...).

*Parece que vi dois vultos,
vestidos de couro,
calçados de botas,
barbudos, grandões,
no escuro do beco
jogando espadas!*
(Élis, 2021, p. 29, grifos nossos)

Desse modo, concluímos, não como definição, mas enquanto ponto de partida: na medida em que mobiliza o mesmo recurso da transitoriedade usado pela comitiva de Pedro Ludovico para transferência de capital e construção de Goiânia, o autor usa a metáfora do *fantasma* tanto como alma falecida análoga à figura dos primeiros bandeirantes, como atualização em função do tempo presente empregado na locução “Parece haver”.

Circulando pelos becos abandonados de Goiás, cidade, o autor identifica o passado presentificado na figura do “bandeirante moderno”, retomando a mesma associação que o discurso mudancista fez para justificar o presente, mas de modo trágico, não festivo. Uma vez que “conceitos sociais não devem ser trazidos de fora às composições líricas, mas sim devem surgir da rigorosa intuição delas mesmas” (Adorno, 2003, p. 67), podemos concluir dizendo que a poesia, em sua peculiaridade e autonomia relativa (Pilati, 2017), também atua como importante mecanismo para apreensão, compreensão e superação da história regional em suas vicissitudes. Teixeira (2017) define bem esses elementos dicotômicos e de transitoriedade ao dizer que, sobre Bernardo Élis:

Se de um lado, se tinha a história como voz do grupo que conseguiu exercer o poder e, portanto, impôs o seu discurso, a sua vontade de verdade, a aproximação a outras áreas do conhecimento levou a reconsiderar o caráter oficial desse discurso, problematizando-o. Emergem as histórias dos excluídos, dos derrotados, dos sujeitados. *Coube à literatura um lugar de destaque nessa reconfiguração.* (Teixeira, 2017, p. 229, grifo nosso)

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In: _____. **Notas de Literatura I**. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003, p. 65-89.
- ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: _____. **Aspectos da literatura brasileira**. 5ª ed. São Paulo: Martins Editora, 1974, p. 231-255.
- BERGAMO, Edvaldo A. CANEDO, Rogério Max. Primeira chuva, de Bernardo Élis, e a dialética campo e cidade na poesia modernista de Goiás. (Posfácio). In: ÉLIS, Bernardo. **Primeira chuva**. Goiânia: Editora IFG, 2021 (Coleção Artífices), p. 91-105. Disponível em <https://editora.ifg.edu.br/editoraifg/catalog/view/60/36/245-1> Acesso em 25 de agosto de 2022.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BUARQUE, Jamesson. Primeira Chuva, de Bernardo Élis, e a Modernidade do Modernismo do Brasil e em Goiás. In: BRITO, Tarsilla C. FLORES JR, Wilson J. (Orgs). **100 anos de Bernardo Élis**. Goiânia: Editora da Imprensa Universitária, 2017, p. 126-150.
- CANEDO, Rogério Max. Modernismo, tradição e poesia em Bernardo Élis. In: DOS SANTOS, Giovana B. F; CAMARGO, Goiandira Ortiz de; BUARQUE, Jamesson (Orgs). **Considerações sobre a poesia goiana**. Goiânia: Cânone Editorial, 2018, p. 194-214.
- CARVALHO, Eugênio Rezende de. Construções de Goiânia. In: BOTELHO, Tarcísio Rodrigues (org). **Goiânia: cidade pensada**. Goiânia: Editora da UFG, 2002, p. 153-167.
- CHAUL, Nasr Fayad. **A construção de Goiânia e a transferência da capital**. Goiânia: Centro Editorial e Gráfico da UFG, 1988.
- CHAUL, Nasr Fayad. **Caminhos de Goiás: da construção da decadência aos limites da modernidade**. 5ª ed. Goiânia: Editora UFG, 2018.
- DAYREL, Eliane Garcindo. A Revista Oeste – Ideologia e História. In: IX SIMPÓSIO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO DOS PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS DE HISTÓRIA, 1979, São Paulo/SP. **Anais**, São Paulo: 1979, p. 1349-1350.
- ÉLIS, Bernardo. “Oeste” – Lucro e/ou logro. In: **Revista Oeste** (*Reprodução fac-similar de 23 fascículos publicados em Goiânia no período de julho de 1942 a dezembro de 1944*). Goiânia: Universidade Católica de Goiás – Caixa Econômica Federal, 1983, p. 20-23.
- ÉLIS, Bernardo. **Primeira chuva**. Goiânia: Editora IFG, 2021 (Coleção Artífices). Disponível em <https://editora.ifg.edu.br/editoraifg/catalog/view/60/36/245-1> Acesso em 26 de agosto de 2022.
- MACHADO, Maria Cristina Teixeira. **Pedro Ludovico: um tempo, um carisma, uma história**. Goiânia: Cegraf, 1990.
- PAULA, Gabriel de. Bernardo Élis: um intérprete de Goiás. In: BRITO, Tarsilla Couto de. FLORES JR, Wilson José (Orgs). **100 anos de Bernardo Élis**. Goiânia: Editora da Imprensa Universitária, 2017, p. 260-279.
- PILATI, Alexandre. A especificidade da leitura do poema. In: _____. **Poesia na sala de aula: subsídios para pensar o lugar e a função da literatura em ambientes de ensino**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2017, p. 73-94.
- TEIXEIRA, Átila Silva Arruda. Bernardo Élis: do regionalismo literário à literatura como missão. In: BRITO, Tarsilla Couto de. FLORES JR, Wilson José (Orgs). **100 anos de Bernardo Élis**. Goiânia: Editora da Imprensa Universitária, 2017, p. 220-243.
- TELES, Gilberto Mendonça. **O conto brasileiro em Goiás**. Goiânia: Departamento Estadual de Cultura, 1969.
- TELES, Gilberto Mendonça. **A poesia em Goiás: estudo, antologia**. 3ª ed. Goiânia: Editora UFG, 2019.
- TELES, Gilberto Mendonça. Roteiro do conto goiano. In: _____. **Estudos goianos II: a crítica e o princípio do prazer**. Goiânia: Editora da UFG, 1995, p. 34-40.

TRÊS MACABÉAS: CLARICE, ZULMIRA, CONCEIÇÃO

THREE MACABÉAS: CLARICE, ZULMIRA, CONCEIÇÃO

DOSSIÊ: O REALISMO E SUA ATUALIDADE

25 anos de Crítica Dialética na UnB



ORGANIZADORES:

Alexandre Pilati



Deane de Castro e Costa



Martín Ignacio Koval



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM

v. 34, n. 68, ago. 2025

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



10.26512/cerrados.v34i68.57689

FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 31/03/2025

Aceito em: 04/06/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Fabio Cesar Alves  

USP | fabiocesaralves@usp.br

Resumo /Abstract

Este artigo se propõe a pensar o diálogo entre o romance *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, e os contos “Região” (2002), de Zulmira Ribeiro Tavares, e “Macabéa, Flor de mulungu” (2023), de Conceição Evaristo. Trata-se de compreender de que maneira a personagem Macabéa é livremente recriada por duas escritoras contemporâneas brasileiras, a fim de demonstrar como a noção problemática de identidade, central na obra de Clarice, ressurge nas formas concebidas pelas autoras a partir da perspectiva do neoliberalismo, seja para dar conta de uma realidade volátil, seja para postular uma essencialidade oportuna ao capitalismo tardio.

Palavras-chave: Identidade, realismo, Clarice Lispector, Zulmira Ribeiro Tavares, Conceição Evaristo.

This article aims to reflect on the dialogue between the novel *A hora da estrela* (1977), by Clarice Lispector, and the short stories “Região” (2002), by Zulmira Ribeiro Tavares, and “Macabéa, Flor de mulungu” (2023), by Conceição Evaristo. The aim is to understand how the character Macabéa is freely recreated by two contemporary Brazilian writers, in order to demonstrate how the problematic notion of identity, central to Clarice’s work, emerges reformulated, in the forms created by the authors, from the perspective of neoliberalism, either to account for a volatile reality or to postulate an opportune essentiality for the late capitalism.

Keywords: Identity, realism, Clarice Lispector, Zulmira Ribeiro Tavares, Conceição Evaristo.

ESTRELA DO NÃO

Mas sei de uma coisa: meu caminho não sou eu, é outro, é os outros. Quando eu puder sentir plenamente o outro estarei salva e pensarei: eis o meu porto de chegada.

Clarice Lispector, “Em busca do Outro”

Em *A descoberta do mundo*, volume que reúne os textos de Clarice Lispector publicados no *Jornal do Brasil* entre 1967 e 1973, há uma entrada na qual, reproduzindo um excerto do escritor norte-americano Maxwell Struthers Burt (1882-1954), a cronista apresenta os seguintes questionamentos:

Existe essa coisa como realismo no escrever, ou em outra espécie de arte, e o realismo em arte é possível? Não será a palavra “realismo” em si mesma uma contradição quando aplicada a qualquer forma de arte, qualquer forma de expressão humana consciente e controlada? Pode-se também dizer que essa palavra está em contradição quando aplicada mesmo na suposta descrição de fatos numa coluna de jornal ou numa reportagem (Lispector, 1999, p. 70).

A indagação fornece pistas sobre as concepções de literatura e realismo para a própria Clarice: a expressão “arte realista” seria contraditória, posto que a atividade consciente de criação libertaria o artista dos liames constritores do real, produzindo um mundo outro. Tal capacidade estaria presente mesmo em textos jornalísticos, pretensamente cingidos ao factual, esboroando a distinção entre informação e criação. E, noutra crônica do mesmo volume, ao comentar a recepção de *A paixão segundo G.H.*, Clarice afirma ser a ficção “a criação de seres e acontecimentos que não existiriam realmente, mas de tal modo poderiam existir que se tornam vivos” (Lispector, 1999, p. 271).

Certamente, o comentário clariceano sobre as obras de ficção leva em conta a verossimilhança estruturada em torno do possível crível. Mas o que avulta nessa definição é a capacidade do texto ficcional de fazer viver a “mentirada gentil” do romance: saltando das páginas do livro, as criaturas suplantariam a própria empiria. Assim, a escritora dá pistas da complexa relação que se estabelece, em sua obra, entre mundo real e universo ficcional, descartando evidentemente o realismo de escola, mas também certo tipo de romance que, especialmente a partir dos anos 1930, tinha na “realidade brasileira” o seu ponto explícito de ancoragem. A força dessa *nova narrativa* (em fuso com as inovações propostas pelos escritores surgidos no *boom* latino-americano da segunda metade do século XX) resultaria, conforme Antonio Candido (2000, p. 206), na capacidade do texto de “criar um mundo, produzindo uma realidade própria que existe e atua na medida em que é discurso literário”.

Com efeito, a atualidade de *A hora da estrela* (1977) provém em boa parte dessa autonomia. Se é certo que a história narrada por Rodrigo S. M. pode ser lida como parte de uma longa tradição de romances que tematizam a relação do homem letrado com os pobres, donde deriva a “loquacidade atormentada do narrador” (Arêas, 2005, p. 81), ela consiste ao mesmo tempo em uma encenação que lança luzes sobre o trânsito entre ficção e experiência, ao dissolver convenções tornadas pressupostos da representação. Justo porque, n’*A hora da estrela*, são esses mesmos expedientes - narrador, personagem, enredo, autoria - que, para falar com Drummond, “rolam num rio difícil e se transformam em desprezo”.

Se não, como definir o estatuto de um narrador disposto a contar uma “história de emergência e calamidade pública” a partir de um “trabalho de carpintaria” cujo fito é devolver o texto à instância de uma “vida primária que respira, respira, respira” (Lispector, 2017, p. 49)? Dentro da convenção literária, o leitor espera que ele nos conte uma história ou tenha algo a dizer, ainda que abandone, na modernidade, a onipotência do saber. Mas Rodrigo S. M. é um “eu que explode em eu”, habitando uma “penumbra atormentada” que o impede de se conformar integralmente à máscara de escritor de classe média financiado por uma empresa de refrigerantes. Portanto, escrever sobre a retirante entrevista de relance não o desloca em definitivo para o campo do saber institucionalizado, antes o assombra: “Eu não sou intelectual, escrevo com o corpo, e o que escrevo é uma névoa úmida” (Lispector, 2017, p. 51).

Para Rodrigo S. M., “qualquer que seja o que quer dizer realidade”, esta “o ultrapassa” (Lispector, 2017, p. 52). O leitor tem então, diante de si, uma voz que está *aquém* do real, entretanto disposta a escrever porque “captou o espírito da língua” e porque, “às vezes, a forma é que faz conteúdo” (Lispector, 2017, p. 52)- isto é, as palavras são capazes de criar um mundo pela operação da dessemelhança. Tal é o árduo processo apreendido pelo romance: a fim de “apalpar o invisível na própria lama”, o narrador reconhece “não ter nada a ver” com Macabéa, ao mesmo tempo que admite a necessidade de “escrever-se todo através dela, por entre seus espantos” (Lispector, 2017, p. 58). Daí deriva igualmente a hesitação em nomeá-la (o que só acontece, de fato, na metade do livro): nomear é o primeiro ato de fazer ver, e o narrador não apenas mal divisa Macabéa, como sequer enxerga seus próprios contornos, pois os liames entre criador e criatura não se distinguem desde a primeira página. Também é rechaçada, na Dedicatória, a moderna disjunção entre autor e narrador, haja vista que Rodrigo S. M., conforme consta da abertura, é apresentado como, “na verdade, Clarice Lispector” (Lispector, 2017, p. 45): a autora existe previamente ou é criada pela ficção que, simultaneamente, a produz? De certo modo, *A hora da estrela* encena as lutas e inter-relações entre autor e personagem no processo de construção literária, bem como a necessária diferenciação entre a criação estética e os elementos do ser e do pré-dado subordinados à contingência (Bakhtin, 2023, p. 43).

Nesse traçado de incertezas, a presença dos espelhos, ao longo do romance, torna-se um índice crucial: ainda nos preâmbulos da narração, procurando a melhor maneira de contar a história, Rodrigo S. M. afirma: “Vejo a nordestina se olhando ao espelho e - um rufar de tambor - no espelho aparece o meu rosto cansado e barbudo. Tanto nós nos intertrocamos” (Lispector, 2017, p. 56). A partir dessa cena, começa um esboço de enredo, que poderia se desdobrar na convencional forma biográfica do romance realista, mas logo a pretensão se desfaz: quem é ele, afinal? Do mesmo modo, quando Macabéa recebe a notícia de sua demissão, ela se olha maquinalmente ao espelho: “Parecia que o espelho baço e escurecido não refletia imagem alguma. Sumira por acaso a sua existência física?” (Lispector, 2017, p. 59). Portanto, n’*A hora da estrela*, as imagens não correspondem, em definitivo, às coisas e aos seres: narrador, personagem e autor perfazem identidades estilhaçadas, habitando uma zona cinzenta de indeterminação, dando a ver a *dissolução do imaginário da representação*. Não por acaso, Rodrigo S. M. comenta que, tanto para Macabéa quanto para ele, a palavra “realidade” não lhes dizia “nada” (Lispector, 2017, p. 66): é como se, figuras incompletas e interdependentes, ambos devessem sua existência ao capricho do verbo. Nesse sentido, o romance explicita a inseparabilidade do texto ficcional de seu ato de enunciação, uma vez que a ficção sempre fabrica os objetos aos quais parece se referir (Eagleton, 2024, p. 182).

Consequentemente, não se trata de desagregar o “eu narrativo” e o “eu personagem” para aceder à suposta dimensão recôndita do sujeito, segundo uma tradição de leitura metafísica da obra de Clarice, mas de evidenciar a impossibilidade de rosto por detrás da máscara, o que provoca um produtivo curto-circuito nas diferentes instâncias do texto. Do ponto de vista da arquitetura narrativa, temos uma exibição, em ato, do funcionamento da maquinaria romanesca cujas balizas perfazem um molde de incerteza radical, pois ali “nada é estável” (Tóibín, 2017, p. 169).

Afinal, se Rodrigo S. M. “tira-se de si como quem tira uma roupa”, Macabéa, que “era capim” e “ausente de si em si mesma”, quase *chega a ser* por meio do epifânico atropelamento do epílogo. O “quase”, aqui, é fundamental, pois deslinda uma narrativa construída sobre o limiar, incluindo os momentos finais da personagem: “Morta, os sinos badalavam, mas sem que seus bronzes lhes dessem som. Agora entendo esta história. Ela é a iminência que há nos sinos que quase-quase badalam” (Lispector, 2017, p. 110). O estilo replica o evento que, anunciado, não chega a se consumir, assim como ao longo da obra narrador e personagem oscilam dramaticamente entre a fusão e a heteronomia. Os 13 títulos do romance, entre os quais “A culpa é minha” ou “Ela que se arranje”, expondo polaridades que se tocam, são o índice mais evidente dessa oscilação: ao final, irresolutos, tanto Rodrigo quanto Macabéa acabam impelidos à “saída discreta pela porta dos fundos” (Lispector, 2017, p. 5)- indefinição que não deixa de ser substancial a seu modo, porque transpõe literariamente o processo, *sempre inacabado*, de formação da identidade, a qual “só é possível como fracasso constitutivo da experiência subjetiva de constituição da unidade de si” (Barros, 2024, p. 45).

JARDINS SUSPENSOS

Como lembra Italo Calvino (2007, p. 11), “clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer”. A definição interessa ao tratar de Zulmira Ribeiro Tavares e do diálogo que um de seus contos estabelece com *A hora da estrela*. Em *Região: ficções etc.* (2012), o conto que nomeia o volume, publicado originalmente 10 anos antes, é ambientado em São Paulo, mais especificamente no bairro nobre dos Jardins. O narrador é um “sem-teto ocasional”: filho de almoxarife, toma conta de uma loja desalugada; é obcecado em contemplar as vitrines das lojas com seus manequins “sem cabeça” e em observar os moradores de rua. A narrativa propriamente dita se inicia quando ele conhece Orfília, moça “pequena, moreninha e tão bonita” que, vinda de Pernambuco, habitava “para os lados da Guarapiranga” e trabalhava como balconista em uma loja de roupas. Os poucos encontros com ela aconteciam junto a um grande muro da rua Estados Unidos, “fronteira da região” entre o fino comércio e o casario elegante. O caso dura alguns dias, até que certa feita Orfília confessa ao protagonista sua aflição, pois uma cliente havia pedido a ela “um bode preto”. Tempos depois, diante da mesma procura por parte de outra cliente, Orfília se desespera e vai até a gerente, que, furiosa, rebaixa a moça ao cargo de dobradeira: ela havia confundido a palavra que designa o animal com o vocábulo *body*, peça de vestuário. Culpado por não ter se lembrado de “cruzar os verbetes” de idiomas distintos e advertido a moça, o protagonista, divertindo-se com o episódio, despede-se definitivamente de Orfília. Esta, por sua vez, decide abandonar o emprego e voltar à condição de vendedora ambulante em Guarapiranga, lá onde o narrador, confessadamente, “nunca bateria pernas”. Na despedida, ele lhe dá ainda “uma tapiinha forte no bumbum” seguido de um conselho para que Orfília “ficasse esperta”.

Embora o narrador não seja, como Rodrigo S. M., um escritor - o que não alça a narrativa à dimensão metaficcional como em Clarice -, o diálogo com as personagens de *A hora da estrela* é evidente: os privilégios de classe do homem escolarizado em contato com a mulher subempregada e subletrada vêm, também aqui, acompanhados dos impasses ligados à linguagem e das especulações filosóficas do narrador. Mas o conto aproveita outra dimensão do texto clariceano: o esboroamento de identidades. Afinal, qual é o lugar social desse protagonista? Morar na rua por um tempo, com a garantia de “algumas economias” e “bons contatos”, não o confina à miserabilidade. Pelo contrário, ele se declara “morador antigo da região”, bairro de classe alta paulistano, e se compraz em uma espécie de *voyeurismo* mórbido, observando os catadores, que “embrulham e desembrulham como as comerciárias no fim do ano”, em meio a sacos de lixo que são “grandes pirâmides negras” de cheiro pestilento, “belas arquiteturas” por onde ele gosta de passear (Tavares, 2012, p. 293).

Trata-se então de uma perspectiva provisoriamente indefinida, a partir da qual esse “homem do solo” (em referência irônica a Dostoiévski) apreende o seu entorno, no qual se inclui a moça quase desconhecida com quem ele tem um breve caso. Dando azo à fluidez, a própria ambientação surge borrada desde a abertura do conto: “A região é conhecida como Jardins. Onde não há nenhum” (Tavares, 2012, p. 291). Os Jardins então não são jardins, assim como o bode não é bode, os sacos de lixo não são sacos, e o sem-teto não é propriamente um sem-teto. Orfília, por sua vez, passa de dobradeira a balconista e termina como provável ambulante, bem longe do bairro nobre - isto é, a narrativa se move por meio da incessante transfiguração de seus elementos.

Ainda que fugaz, o envolvimento entre o narrador e Orfília permite ao protagonista uma breve vivência da invisibilidade social:

Andamos, não muito, pelas suas curvas, eu balançando uma trouxa, ela sua cesta. [...] Conversávamos aos cochichos. Quando escutávamos passos, emudecíamos. Gente levando cachorrinho e criança por vezes parava e espiava de longe. Muitos desconfiavam que dentro daquele amontoado, só entrevisto na sombra por quem já trazia o olho acostumado pelo escuro, havia gente. Emudeciam também eles, e apressavam o passo. Naquela noite um homem chegou a nos cutucar com uma bengala dizendo para a mulher: Mas o que é isto!? O que é isto, Marieta!? A mulher foi rápida: Passa reto e não fustiga! (Tavares, 2012, p. 295)

A cena inicial desloca a clássica imagem dos retirantes, que permeou a literatura de 1930, para o espaço da metrópole. Agora, na companhia da moça, o narrador, que se orgulhava de dominar o

idioma, também emudece e se sente ameaçado, tal como os passantes: eles se tornam um amontoado sequer visto (“eu também sou o escuro da noite”, afirmava Rodrigo S. M. no romance de Clarice). No conto de Zulmira, a vivência do rebaixamento permite à voz narrativa revelar o tratamento dispensado às margens pela elite e, acima de tudo, funde imagetivamente os dois corpos, transfigurados em simples matéria (in)orgânica. Entretanto, logo o protagonista retorna à sua condição inicial, como se sobrepusesse apenas temporariamente, à máscara de sem-teto, a máscara de morador de rua.

O aspecto cômico do conto - a confusão em torno do vocábulo em inglês desconhecido pela balconista - realça a fragilidade de *Orfilinha*, que, atormentada pela imagem do bode solicitado pelas duas freguesas, “perde de todo a cabeça e olha para os lados a pedir socorro” (Tavares, 2012, p. 300). O paralelismo sádico com os manequins sem cabeça com os quais se compraz o narrador fica claro: Orfília é um objeto de desejo para ele, como aqueles que costuma contemplar nas vitrines, nota canalha reiterada pelo tapa desferido no traseiro da moça. Tanto que, após relatar o breve caso, o conto volta às especulações do narrador em torno das vitrines:

As manecas.

Voltei a pensar nelas agora, deitado em meu território de sombra produzido pela grande árvore do outro lado do muro, aqui, boiando de leve nessa água tão verde dos verdadeiros jardins. Ontem foi que me despedi de Orfília. E metade do que lhe falei também foi de dentro de um território de sombra: de mim para comigo. [...] Agora deitado no escuro continuo recordando e refletindo; menos sobre Orfília, que já mal distingo se apagando na luz do dia indo embora. [...]. Mas algumas coisas novas soube e anotei; sobre as manecas, por exemplo. [...] Por ora, o que adianto é o meu palpite de que estão espiritualizando as vitrines cada vez mais. Pois se algumas vitrines já nem têm mais manecas, apenas cabides, e que mal são percebidos com o vestuário por cima. Com o avanço da ciência aplicada ao comércio, acredito que dia virá em que as vitrines se assemelharão ao interior de uma nave espacial exibindo roupas sem suporte estampadas no espaço; de frente para os compradores, de costas para a gravidade do mundo (Tavares, 2012, p. 302-304).

A apreensão sinestésica do espaço urbano, o emprego da imaginação diante de uma conversa irreal (“de mim para comigo”) e o fascínio pelas vitrines que ostentam manequins progressivamente abstratizados parecem trazer algo do espírito com o qual o *flâneur* baudelairiano abandonava-se na multidão, fitando as mercadorias e, acima de tudo, partilhando a situação delas (Benjamin, 1989, p. 51). Aqui, porém, não há multidão: o protagonista discorre sobre as vitrines, cada vez mais estranhas e rarefeitas - o que, se pode indicar o caráter parcial e incompleto de toda modernização, assinala também, por meio da distópica imagem das roupas flutuantes, a expansão sem limites de um mercado globalizado. Assim, a projeção fantasmagórica de um futuro “de costas para a gravidade do mundo” guarda uma nota crítica em relação à mercantilização da vida, mas sinaliza igualmente certo deslumbre com a cientificidade mercadológica inerente ao universo ultraconectado. A Orfília, que teria sido o mote da narrativa, resta o descarte, como qualquer outro objeto. Não por acaso, o conto termina com a menção a uma loja vazia, quando as vitrines dariam lugar a tapumes de um novo empreendimento:

É ali porém que eu vou estar. Esquadrinhando do anonimato, pela brecha do papel-tapume, o vaivém das ruas. Mesmo de gatinhas, ajeitando algum tecido aqui e ali, estarei alerta para o desfile ao rés do chão de saltos finos altíssimos e metálicos, tênis opulentos como bolos gordos emborrachados, pés no chão de humanos em zigue-zague e patas de cão voando no empuxo das coleiras. Excitação e variedade me esperam. Uma nova maneira de me orientar na região e ativar a perspicácia. Aquecido, já começo a relaxar. Ainda não é o sono. E é quase a alegria (Tavares, 2012, p. 305).

Mesmo na especulação *quanto ao futuro* prevalece, como se pode notar, o gozo libidinal do protagonista com os passantes, dos quais ele se embebe e ao mesmo tempo se destaca, “perspicaz”. As coisas - saltos, tênis, pés, coleiras - ganham primazia, e os manequins se tornam muito mais im-

portantes, para ele, do que a moça recém-esquecida. O conto se encerra, então, com a disposição do protagonista de se tornar vitrinista, o que lhe permitiria aguçar ainda mais os sentidos e espiar, agora *da perspectiva do produto*, os transeuntes.

A partir das incessantes metamorfoses por que passa o narrador - morador dos Jardins, sem-teto ocasional, vigia de loja, monte escuro, vitrinista -, talvez seja possível estabelecer um paralelo entre esse princípio composicional e as peculiaridades da forma-mercadoria: além do quiproquó provocado pelo nome da peça de vestuário, enfatiza-se a constante sideração do narrador-personagem pelo mundo do consumo, disposto a, gerindo a sua própria vida, se tornar ele mesmo mercadoria a fim de se regozijar com os *flashes* da rua. No conto, as metamorfoses sistemáticas alcançam inclusive o trabalho exercido por ele, haja vista que o seu posto de vigilante acaba usurpado por um concorrente, o guardador de redes: assim como as lojas e a moça com quem vive o *affair*, o seu lugar é provisório no mundo de todos contra todos.

Desse modo, Zulmira se apropria, em “Região”, dos referenciais da sociedade de consumo presentes n’*A hora da estrela* para registrar, em profundidade, a generalização da racionalidade de mercado em suas múltiplas manifestações, equalizando indistintamente seres e coisas por meio do princípio de transfiguração.

O procedimento narrativo encontra lastro na consolidação do neoliberalismo nos anos 1990, quando o Estado brasileiro se empenhou em extirpar o legado nacional-desenvolvimentista a fim de desentruar a globalização econômica e financeira (Belieiro Júnior, 2013, p. 112). O resultado dessa política possibilitou, precisamente, “o desenvolvimento da lógica do mercado como lógica normativa generalizada”, aí incluídos o Estado e “o mais íntimo da subjetividade” (Dardot; Laval, 2016, p. 34). Nesse sentido, são sintomáticas as aflições de Orfília decorrentes da ignorância em relação à língua inglesa e o seu retorno ao trabalho de ambulante, “para os lados da Guarapiranga”: o despejo na informalidade sem nenhum tipo de assistência, contraface do processo de modernização, surge tão naturalizado quanto o idioma por excelência do mundo globalizado, como parecem naturalizadas a subjetividade do “sem-teto ocasional” mediada pela tríade consumo/concorrência/autogestão e a sua relação flutuante com o Outro.

Livremente recriadas um quarto de século depois, as figuras de Macabéa e Rodrigo S. M. cintilam em Orfília e no protagonista, permitindo a esse narrador contemporâneo exibir sem peias o ideário que fundamenta a razão neoliberal, por meio da suspensão de sua identidade e de seu lugar social.

UNA E MÚLTIPLA

Em 2023, a escritora Conceição Evaristo, também inspirada pelo romance de Clarice, publica *Macabéa: flor de mulungu*, versão final de um conto escrito em 2012. Trata-se de uma narrativa que parte do desfecho de *A hora da estrela* para reafirmar a existência dessa *Macabéa outra* a qual, ao contrário da primeira, tinha “bons antecedentes” e “abre-se em vida” naquele que seria o seu instante final, parindo a si mesma em “potência de vida”. A história é contada por uma narradora que, desde que “viu”, e “não apenas olhou” a moça, ouvindo o seu balbúcio no instante de quase morte, dispôs-se a desfazer as “verdades inventadas acerca de Macabéa”. Esta nascera raquítica, mas sobreviveu, e “sobreviverá sempre”. Assim sabemos que Macabéa, cerzideira e parteira em sua cidade natal, detinha desde o berço profundos conhecimentos dos poderes das ervas, e com eles preparava garrafadas milagrosas. Até que decidiu ser datilógrafa no Rio de Janeiro, onde conheceu suas colegas Glória, quatro balconistas das Lojas Americanas e o namorado Olímpico, que a incomodava pois “falava muito”. Já ela optava quase sempre pelo silêncio, “fingindo-se de morta para enganar coveiro”; dava preferência a conversas com os animais e os rios, “vozes das margens” que era capaz de apreender. Ao final, retomando o mote da abertura, Macabéa, “desafiante estrela impondo o seu brilho”, recusa-se à morte e dá origem à vida, tal como a árvore de mulungu, que em pleno inverno oferece suas improváveis flores às aves famintas.

A estrutura narrativa circular, na qual não há propriamente uma sucessão temporal, dá pistas sobre o ponto de vista pelo qual a história é contada. Trata-se de uma narradora que adere à perspectiva da personagem e chega a se confundir com ela: “Eu não preciso de nenhum ardil para garantir que Macabéa sou eu. Sou eu e são todos os meus” (Evaristo, 2023, p. 11). A declaração é reveladora porque, procurando se libertar dos artifícios do literário, busca a identificação imediata com o Outro - exatamente o avesso da narrativa clariceana, construída em torno da dessemelhança: “Todas,

elas e eu, nós precisamos de Macabéa, Flor de Mulungu. E mais do que isso. A árvore da vida de Macabéa, o mulungu, ereta esperava por ela. Estávamos em agosto, mês de sua única floração. A árvore matriz desafia o tempo que se diz ser o do agouro” (Evaristo, 2023, p. 35).

A imagem da planta conhecida por seus poderes sedativos, popularmente chamada de “amansa-senhor” e “capa-homem”, nomes cujos sentidos podem remeter a formas de resistência no regime escravista, torna-se então representativa de Macabéa, que por sua vez encarna o coletivo feminino, sendo “una e múltipla”. Desse modo, há uma equivalência entre a árvore-flor-matriz, a personagem e o grupo que se vê nela representado: todos são capazes de desafiar as condições adversas e se impor em meio à precariedade. Esse registro permite criar um universo narrativo sem tensões porque pautado por uma *concepção essencialista da ideia de identidade*, concepção na qual não cabem lacunas, pois em lugar de captar um sujeito em desavença consigo, transforma-o em um objeto sobre o qual incidem significações predefinidas: “Creio que a sofrida invenção que criavam para Macabéa doía mais no seu criador e talvez, bem menos, na criatura” (Evaristo, 2023, p. 8).

No conto, o encontro com a alteridade é substituído pelo critério de *verdade*: apenas Macabéa é capaz de dizer *realmente* o que sente e o que vive, e ao partilhar a sua experiência com a narradora, outras reconhecerão, na história da moça, as suas próprias dores: “E de que viver, o que escrever se não sangrassem em mim as dores da estrela”? (Evaristo, 2023, p. 11). Note-se que o coletivo existe na medida em que representa a reafirmação do sujeito, pois o Eu (no caso, Macabéa) corresponde ao Outro. A literatura, por sua vez, é condicionada por tal regime: o texto é válido quando, *regido pela transparência*, se torna capaz de materializar a experiência particular do indivíduo, na qual o(s) grupo(s) se reconhece(m). Não há lugar para a natureza dupla do discurso literário, que se apegue ao singular e se afasta dele, em virtude da multiplicidade de conotações inerentes à linguagem (Eagleton, 2024, p. 115). E muito menos para a negatividade como categoria crítica, o que torna o romance de Clarice um retrato ao avesso desta outra narrativa, voltada para a “positivação” de Macabéa.

Corroborando a ideia de totalidade o registro simbólico que se faz presente desde o título, ao equiparar, via aposição, a flor ao nome da personagem. Em literatura, o símbolo “apenas torna transparente algo que está para além de toda expressão”, sendo “manifestação sensível por meio da imagem que se forma antropomorficamente” (Santos, 2020, p. 48). Como a narradora onisciente também se identifica plenamente com Macabéa, os sentidos se abrem sem lacunas quando vêm à tona os pensamentos da protagonista:

Porém, em meio a estas embaralhadas lembranças, três imagens sobressaíam em sua memória. Uma trindade feminina. Uma jovem índia modelando uma jarra de barro. Uma mulher negra de pé, olhando as águas do mar, ao lado dela, um cesto coberto por uma toalha branca descansava. E uma velha portuguesa ocupada em servir o marido e os filhos. Nesses momentos, Macabéa, impregnada pelo efeito das três imagens, experimentava o ápice da potência feminina. E se fortalecia na certeza de que não estava sozinha (Evaristo, 2023, p. 19).

O mito das três raças formadoras da identidade brasileira, que remonta ao século XIX, reaparece aqui recriado pela óptica feminina. O poder dessa Macabéa decorre de sua simples presença: ela, que é a flor, é também fruto da mistura entre mulheres negras, brancas e indígenas, e, ao sê-lo torna-se, *automaticamente*, porta-voz de outras mulheres “iguais a elas, mesmo travestidas em Glórias” (Evaristo, 2023, p. 32). Por isso, a narradora conclui: “Todas, elas e eu, nós precisamos de Macabéa, Flor de Mulungu” (Evaristo, 2023, p. 35). Na corporeidade de Macabéa reúnem-se, pois, as mulheres do presente, do passado e do futuro.

Interessante notar como uma imagística de longa tradição em nossa cultura (de Von Martius a Gilberto Freyre, passando por Sílvia Romero e Cassiano Ricardo), especiosamente fomentada nos momentos históricos em que se forjava uma consciência imaginada sobre o nacional, aparece recriada em chave contemporânea. Todavia, não se trata mais de instituir um sentido de pertencimento e de organização social específicos a fim de assegurar a gerência da vida pública pelo Estado moderno, mas de refundar a cena primordial pela perspectiva da *identidade particularizada do grupo*, na qual o caráter público se dissolve. A ironia desse resgate reside no fato de que, durante o processo de constituição das nações modernas dos países centrais, foi justamente o imaginário em torno da nacionali-

dade o responsável pelo jugo metropolitano sobre as colônias, dominação justificada pela suposta existência de um povo genuíno delimitado a partir de um mito fundador (Anderson, 2008, p. 210).

No plano da obra, trata-se então de agregar mais um elemento à cadeia de identificação: as três mulheres ancestrais presentificam-se em Macabéa, que se presentifica na narradora e estará presentificada, por identificação, na leitora. Portanto Macabéa se torna o ponto de convergência da ideia sensível de *resistência*, que une criador e criatura. O registro simbólico do texto autoriza inclusive a narradora a se referir a essa imagem prototípica como uma variante da Santíssima Trindade: “Macabéa não ia morrer. Uma trindade feminina potencializa a existência dela. Macabéa, mulher das mezinhas, dos cerzimentos, das mãos aparadoras e anunciantes da boa-nova do nascimento da vida, não morreria jamais” (Evaristo, 2023, p. 32).

Da mesma maneira que no auto cabralino, é a vida quem responde a Macabéa, pois permite à personagem, “participe ativa de um enigma, que é o de nascer” (Evaristo, 2023, p. 24), reconhecer a sua força e com habilidade recusar-se ao seu “pré-anunciado fim”. O imaginário cristão presente tanto no anúncio da salvação quanto na ideia de redenção pelo trabalho (cerzideira, garrafeira, parteira) talvez explique também o tempo circular da narrativa, que começa com o “instante final” de Macabéa e a ele retorna ao cabo do livro, como a indicar, anunciando a boa-nova, que

[...] a posição fetal em que ela se encontrava era um indício de que uma nova vida se abria. Ela ia nascer por ela e com ela. Macabéa ia se parir. Flor de Mulungu tinha a potência de vida. Força motriz de um povo que resilientemente vai emoldurando o seu grito (Evaristo, 2023, p. 32).

O tempo circular do mito permite situar a personagem para além da História, e a torna poderosa na medida em que não mais representa aqueles que, um dia, reivindicariam o “direito ao grito”, como no romance de Clarice, mas a projeção de todos os que resistem, instalados em um presente contínuo, *porque ela vive*. No conto de Evaristo, a recorrência sem desvios ao mito tem caráter ideológico, pois, se no contexto arcaico o mito “revela uma sabedoria em conformidade essencial com aquele sistema, no contexto moderno ele contribui para a elaboração de uma falsa consciência. Ali ele mitifica o real, aqui ele o mistifica” (Fiker, 1984, p. 12).

Nesse mesmo diapasão, as desventuras de Macabéa não produzem nós narrativos significativos, porque, no limite, tudo depende de seu arbítrio. É assim que a sua partida para o Rio de Janeiro decorre do “desejo de experimentar o novo” (Evaristo, 2023, p. 27); o trabalho maçante da moça na loja a leva à decisão de “rearranjar a vida, retomando antigos ofícios” (Evaristo, 2023, p. 31); e a decisão de não sucumbir à morte se explica por sua capacidade de se fazer representante de suas iguais. Portanto, não há causalidade interna que justifique os distintos momentos do enredo, mas episódios que, ao serem mencionados, reiteram a dimensão indivisa de uma personagem sem arestas, pautada pela “resiliência” e pela “livre-iniciativa”.

NA MAGNÓLIA DAS NEBULOSAS

Um dos muitos feitos de *A hora da estrela* é o de continuar a desafiar tanto os seus leitores quanto aqueles que se propõem a dialogar ficcionalmente com a obra. A narrativa de Clarice põe a nu o caráter artificial do texto literário, e ao fazê-lo explicita, por meio do encontro com o Outro, *o impossível da identidade*. A voltagem política do romance parece brotar desse embate com a diferença, em um momento histórico em que, no Brasil, tinha curso a abertura política e os intelectuais não mais se pretendiam porta-vozes do povo. Mais de 20 anos depois, Zulmira Ribeiro Tavares recria a relação de Rodrigo S. M. e Macabéa a partir da identidade suspensa de seu narrador-protagonista, cuja subjetividade é moldada por princípios neoliberais. Com isso, a autora pôde se deter em um tema de sua predileção – a elite e seus espaços de circulação – associando-o à instabilidade de um mundo regido por concorrência e autogestão. Já “Macabéa: flor de mulungu” retoma a narrativa clariceana sob a perspectiva feminina e mestiça. O conto, vazado em registro simbólico e construído a partir de uma concepção essencialista de identidade, encontra o seu momento de verdade na atual lógica do capitalismo tardio, quando o *ethos* gregário passa a operar antipoliticamente – não porque a demanda particular se generaliza em direção ao comum, mas justamente porque, em um mundo ultra-acelerado, é preciso gerir identidades, fomentando um pertencimento pseudocomunitário com vistas a impedir o conflito (Barros, 2024, p. 183).

Seja por meio da identidade suspensa do conto de Zulmira ou da identidade fixa da narrativa de Evaristo, ambas as obras retomam as personagens de *A hora da estrela* e, captando aspectos da racionalidade neoliberal no Brasil, apresentam resultados objetivos nem sempre previstos por suas autoras. Se tais desencontros existem, eles apenas confirmam o pressuposto - cada vez mais ignorado - de que, no âmbito das formas, as configurações estéticas têm cidadania plena.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Trad. Denise Bootman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ARÊAS, Vilma. **Clarice Lispector com a ponta dos dedos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail. **O autor e a personagem na atividade estética**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2023.
- BARROS, Douglas. **O que é identitarismo?** São Paulo: Boitempo, 2024.
- BELIEIRO JÚNIOR, José Carlos Martines. Notas de análise sobre a era FHC (1994-2002). **Revista Topos**, Presidente Prudente, v. 1, n. 1, p. 111-122, 2013. Disponível em <https://revista.fct.unesp.br/index.php/topos/article/view/2191>. Acesso em: 3 fev. 2025.
- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. Trad. José Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 2000.
- DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. **A nova razão do mundo**: ensaio sobre a sociedade neoliberal. Trad. Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DUARTE, Constância Lima; CORTES, Cristiane; PEREIRA, Maria do Rosario. (org.). **Escrevivências**: identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo. Belo Horizonte: Idea, 2018.
- EAGLETON, Terry. **O acontecimento da literatura**. Trad. Thomaz Kawauche. São Paulo: Editora Unesp, 2024.
- EVARISTO, Conceição. **Macabéa**: flor de mulungu. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2023.
- FIKER, Raul. Do mito original ao mito ideológico: alguns percursos. **Trans/form/ação**, Araraquara, v. 7, p. 9-19, 1984. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-31731984000100002>. Acesso em: 15 fev. 2025.
- LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**: edição com manuscritos e ensaios inéditos. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- SANTOS, José Deribaldo Gomes dos. Alegoria e símbolo: a imanência cismundana refletida artisticamente. **Verinotio**: Revista On-line de Filosofia e Ciências Humanas, Rio das Ostras, v. 26, n. 1, p. 44-64, jan.-jun. 2020. Disponível em: <https://www.verinotio.org/sistema/index.php/verinotio/article/view/516/436>. Acesso em: 2 fev. 2025.
- TAVARES, Zulmira Ribeiro. **Região**: ficções etc. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- TÓIBÍN, Colm. Uma paixão pelo vazio. In: LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**: edição com manuscritos e ensaios inéditos. Rio de Janeiro: Rocco, 2017. p. 165-170.

A EXISTÊNCIA DEVE SER ALGO MAIS: ROSÁLIO E O DESEJO DE GANHAR O MUNDO EM *O VOO DA GUARÁ VERMELHA*, DE MARIA VALÉRIA REZENDE

EXISTENCE MUST BE SOMETHING MORE: ROSÁLIO AND THE DESIRE TO CONQUER THE WORLD IN O VOO DA GUARÁ VERMELHA, BY MARIA VALÉRIA REZENDE

DOSSIÊ: O REALISMO E SUA ATUALIDADE

25 anos de Crítica Dialética na UnB



ORGANIZADORES:

Alexandre Pilati



Deane de Castro e Costa



Martín Ignacio Koval



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM

v. 34, n. 68, ago. 2025

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



10.26512/cerrados.v34i68.57824

FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 07/04/2025

Aceito em: 21/06/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Deivisson Ricardo Januário Silva  

UFMG | deivissonufmg@gmail.com

Roberta Guimarães Franco  

UFMG | robertagf@uol.com.br

Resumo /Abstract

Este artigo analisa o romance *O voo da guará vermelha* (2014), de Maria Valéria Rezende, a partir da noção de invenção de si e do desenvolvimento da subjetividade como modo de subversão da condição de marginalidade dos personagens. Partindo do conceito do realismo afetivo, a pesquisa busca pensar construções identitárias para além do trauma que possam ser vias de resistência. O trajeto dos personagens centrais, Rosálio e Irene, por meio da memória e da ficcionalização, propõe um modo de emancipação que lhes permite a reconstituição não apenas de sua história individual, mas uma narrativa que coloca esses personagens em um novo espaço da memória coletiva. O artigo estabelece um diálogo com teóricos da literatura e da memória cultural com o objetivo de mostrar como o romance reconfigura a experiência do subalterno por meio do imaginário.

Palavras-chave: imaginário; memória, realismo afetivo, subalternidade.

This article analyzes the novel *O Voo da Guará Vermelha* (2005), by Maria Valéria Rezende, through the notion of self-invention and the development of subjectivity as a means of subverting the characters' marginal condition. Drawing from the concept of affective realism, the research seeks to explore identity constructions beyond trauma that can serve as pathways to resistance. The journey of the main characters, Rosálio and Irene, through memory and fictionalization, proposes a mode of emancipation that allows them not only to reconstruct their individual histories but also to build a narrative that places them in a new space within collective memory. The article engages literary and cultural memory theorists to demonstrate how the novel reconfigures the subaltern experience through the imaginary.

Keywords: imaginary, memory; affective realism, subalternity.

INTRODUÇÃO

Como a linha de um novelo, Rosálio, personagem central de *O voo da guará vermelha*, de Maria Valéria Rezende, encontra a ponta do início da narrativa e a desenrola, contando sua história. Retornando à origem, relata o surgimento da Grota dos Crioulos, comunidade criada a partir da remissão dos pecados de um homem muito rico que em um certo dia é visitado pelo Arcanjo Miguel. O anjo lhe mostra em sonho a sua alma: “tão feia, tão má, medonha!” (Rezende, 2014, p. 25). Arrependido, implora para que Deus tire sua vida. Contudo, o arcanjo diz que seu pedido será atendido somente após entregar aos pobres toda sua riqueza, também teria que carregar para o alto de uma serra a quantidade de pedras que correspondesse ao número de seus pecados.

Cumprida a ordem do arcanjo, rendeu-se, largando o corpo sobre a serra e teve sua alma finalmente levada, perdoado por Deus graças ao seu arrependimento e por clamar por Jesus. No local onde entregou sua vida ao divino nasceu um “olho-d’água que não seca nunca porque é água do perdão de Nosso Senhor” (Rezende, 2014, p. 25). Essa corrente de água com o tempo perfura o solo, formando uma gruta onde pessoas negras escravizadas se refugiam.

É na Grota dos Crioulos que Rosálio nasce, “nas dobras daquela serra sem nome” (Rezende, 2014, p. 27). Ambiente constituído pela natureza, no qual a realidade material está em sua condição primária. Uma gênese ilustrada a partir do ideário católico da autora, cuja constituição propicia a condição para que a criação seja possível naquela terra virgem, onde, assim como nas Sagradas Escrituras, germina a “relva, erva que dê semente, árvore frutífera que dê fruto segundo a sua espécie, cuja semente esteja nela sobre a terra” (Bíblia, Gn, 1, 11). É nesse “canto que ninguém podia achar” (Rezende, 2014, p. 27) onde se inicia a invenção de Rosálio no romance *O voo da guará vermelha*, publicado em 2005.

Rosálio sente fome, mas não da escassez somente de alimento; como diz o narrador, “é uma fome da alma que aperreia Rosálio, lá dentro, fome de palavras, de sentimentos e de gentes, fome que é assim uma sozinhez inteira, um escuro no oco do peito, uma cegueira de olhos abertos.” (Rezende, 2014, p.6). Uma condição que se estende a Irene, por quem se apaixona. É um desejo por se certificar de que a existência é algo a mais do que a eles foi designado.

Embora sejam personagens ficcionais, eles têm sua construção fundamentada em um liame para onde convergem realidade e invenção. Não se trata de autobiografia ou autoficção, romance histórico ou metaficção historiográfica, mas um texto possível, assim como os outros da escritora, a partir de vivências individuais e coletivas, experiências que não se caracterizam necessariamente como extraordinárias. Ao contrário, Rosálio, Irene, os personagens de Rezende de modo geral, poderiam ser quaisquer brasileiros. É uma escrita, nesse sentido, não se constrói como relato histórico ou biográfico, mas encontra neles complementaridade, como se estivéssemos diante de realidades inventadas. Pensando nisso, é interessante, inicialmente, traçar alguns fragmentos biográficos que atravessam o itinerário de Rezende, e nos possibilitam considerar uma construção desses personagens que não seja desligada de uma realidade própria e da trajetória pessoal da escritora.

Nesse sentido, consideramos que conceber o romance a partir de uma ótica que exclua um contexto externo poderia configurar uma abordagem limitadora, visto que há uma multiplicidade de perspectivas que possibilitam pensar elementos extraliterários sem que se perca a fundamentação da narrativa. Se nos valermos de Pierre Macherey (1966), por exemplo, é inevitável o questionamento da razoabilidade atingível ao considerar o contexto histórico que contorna a obra. Para o autor, embora essencial, o recorte historiográfico ainda não seria suficiente. Então propõe um entendimento que se comprometa a um nível maior com a complexidade da obra, uma camada de análise que estaria camuflada e que carregaria um formador ideológico que a transcende.

Portanto, há uma estrutura maior, ou seja, histórica, ao mesmo tempo que o texto se constitui por aquilo que é essencialmente seu. Assim, Macherey recusa a ideia, provinda de teóricos mais conservadores, de que a compreensão da obra em um âmbito que ultrapassa o formalismo textual a desloca de seu próprio cerne. No entanto, reconhece que contemplá-la apenas nessa macroestrutura pode afastá-la de sua singularidade, assim como da possibilidade de outros sentidos.

Nesse viés, propomos uma análise do romance *O voo da guará vermelha* que se firma no equilíbrio entre a vinculação da obra ao contexto histórico e ideológico que a circunda e um enfoque na sua construção formal, especialmente a partir do desejo da personagem Rosálio sobre si mesmo e o seu lugar no mundo. Não pretendemos, obviamente, realizar uma espécie de verificação histórica em

O voo da guará vermelha, afinal os referentes sequer estariam no texto, mas considerar sentidos não tão óbvios, tal como Macherey.

Para tanto, é interessante retomar passagens da jornada da autora, visto que é um percurso individual, mas também coletivo. Esse itinerário nos permite inferir as raízes, ou parte delas, que fundamentam a narrativa do romance, cuja estrutura se ajusta a um tom enunciativo entre o realismo e o poético. Investigar esse entre-lugar da voz narrativa pode nos ajudar a compreender a origem dos Rosários e Irenes elaborados por Rezende, frutos de sua invenção, mas que possuem a capacidade de representar seus similares do mundo real.

A EDUCAÇÃO E O DESEJO DE MUNDO

Apesar da sua aproximação com o trabalho de base já em sua formação primária parecer uma experiência mais individual, não podemos desconsiderar os contornos históricos dentro dos quais estava Maria Valéria Rezende e a geração de religiosas da qual fez parte. O processo de amadurecimento intelectual da jovem escritora ocorre durante os anos cinquenta, experiência que, segundo a autora, não é possível explicar, “apenas estando lá para saber” (2020, s.p.). Rezende refere-se ao emergente cenário de intensas transformações político-culturais: os processos de industrialização, a hegemonização dos blocos políticos tomando novas rotas, ao passo que o capitalismo se insere no campo. Com o estabelecimento do governo de João Goulart, há um crescimento dos movimentos de esquerda que colocam no debate público questões como a reforma agrária. Forma-se, então, a primeira liga camponesa do Brasil, em Pernambuco, composta por trabalhadores que, em lugar de ideologias assistencialistas, priorizavam a organização política para mudanças efetivas que beneficiassem a classe trabalhadora.

Na América Latina, tomava corpo uma nova teologia, próxima ideologicamente da ótica progressista religiosa de Rezende: a Teologia da Libertação, que para Leonardo Boff (1998, p. 27) seria uma resposta a “teologia do cativo”, ou seja, a libertação é contrária à experiência religiosa tradicional dinamizada hierarquicamente, o que retira a espiritualidade da ordem do humano. Assim, os teólogos da libertação propõem uma religiosidade como experiência humana, uma retomada de si como enunciator. A realidade social é o espaço no qual o ato religioso se fundamenta no âmbito da práxis, e não mais exclusivamente no campo místico.

O processo de construção de si do personagem Rosário é firmado nessa lógica subversiva. Exemplo alegórico disso é a resistência de Irene em um primeiro momento para compreender a escolha do sobrenome dele: Rosário Conceição. Ele explica a influência de Santa Conceição, cuja pureza foi protegida do pecado original desde o seu nascimento. Como pode, questiona Irene, um Curumim, “sem mãe nem pai e pagão” (Rezende, 2014, p.60), dar a si mesmo um nome santo? Um ato de profanação, ou seja, retirar aquilo que está em uma esfera superior, hierarquizada, e por conseguinte mantendo uma estrutura de separação, e trazer para o âmbito humano. Rosário assume a postura de alguém que quer narrar o mundo em suas próprias palavras, porém, sem dispensar o divino, e nem mesmo o imaginário.

Com a instalação do regime militar, Maria Valéria Rezende renuncia à carreira profissional, assim como a qualquer tipo de estabilidade pessoal. Invisibiliza-se no meio da população, passa a viver nas periferias e nos interiores do Brasil, atuando como educadora popular. Um período que de forma muito interessante parece influenciar a essência de seus personagens, quase sempre em trânsito. Esse permanente deslocamento, especificamente o que vemos em Rosário, é mediado pelas constantes contradições: divino ↔ humano, mundo concreto ↔ mundo do imaginário, trânsito interno ↔ trânsito externo.

Macherey argumenta que o espaço entre o imaginário e a ficção é resultado do desenvolvimento da narrativa na contemporaneidade. Isto é, a imaginação não se reduz à mera tentativa de representação do real, mais do que isso, mostra-se como uma ferramenta para dar sentido ao mundo concreto. Isto é observado no romance ao constatar que o arco narrativo de Rosário é estabelecido em vista de sua jornada em busca do letramento formal. Um processo que se dá tanto no imaginário quanto no seu mundo material.

Esse entendimento reivindica uma distinção, bem pontuada por Macherey, entre representação e figuração. O anseio do texto não seria apenas a representação do real, mas investigar os signos que permitem a soberania do ser humano em relação à natureza:

Figurar significa algo mais do que representar, pois é necessário inventar, ou ao menos colecionar, os signos visíveis sobre os quais essa aventura essencial pode ser lida. A leitura desses signos oferecerá, de fato, uma certa representação do projeto; mas antes é preciso descobrir esses signos. (Macherey, 1966, p. 171)

Rosário não apenas representa o seu processo de educação, ele é figurado no texto. Embora haja certa formalidade do letramento, por meio de Irene, — mas que se inicia junto ao seu itinerário pelo mundo, compreendendo suas vicissitudes, os arranjos de opressão que amarram histórias nas outras — a jornada de uma educação libertadora se dá a partir da experiência em si: Rosário é o próprio processo. Esse trânsito, interno e externo, é o que garante a ele o desenvolvimento das subjetividades que lhe foram roubadas.

A representação é amparada em valores e crenças, em um sistema lógico, uma disposição que não permite questionamentos. A figuração, por outro lado, possibilita a transcrição da ideologia no texto. Torna-se visível no mundo material e evidencia-se suas limitações e contradições. Nesse sentido, é pertinente afirmar que o *Voo da guará vermelha* é um romance fortemente figurativo. Seu enredo não se limita a relatos de realidades subalternizadas. A estrutura narrativa é permeada por traços de oralidade e a retomada de memórias ganha imagens, sons e movimentos, de modo que eleva a sua capacidade de romper com o “vazio no oco do peito”.

Uma figuração que se aproxima da vida que a autora levava durante os anos da ditadura militar: experienciando uma vida invisível pelo território nacional, aprendendo a observar o mundo com os olhos daqueles que não pertencem aos discursos dominantes. Mistura-se a outras vozes roubadas, em uma tentativa de unir-se a elas e condicionar uma voz que superasse a sua, isto é, uma enunciação do povo. São nesses espaços subalternizados onde fragmentos de Rosários e Irenes vão sendo coletados e reorganizados de forma que tomam sentido por meio da voz narrativa do romance.

Assim, a mencionada contradição entre espaço do imaginário e espaço do real é um campo substancial que oportuniza o rompimento com plano de subalternização. A mediação dessas duas categorias (imaginário x real), no romance, é realizada pela educação. Entretanto, não a educação bancária, mas uma educação libertadora, tendo em vista a atuação de Rezende como educadora popular.

O romance foi publicado durante o primeiro mandato do presidente Luiz Inácio Lula da Silva. Havia uma expectativa de que o novo governo possibilitaria o investimento na educação, sobretudo a de base. Rezende temia que as pessoas não compreendessem a magnitude da transformação educacional que um partido operário poderia implicar no ensino do Brasil — “minha intenção com *O Voo da guará vermelha* era dizer para as pessoas: o Brasil era assim até agora” (Rezende, 2020, s.p.). Embora o contexto histórico não seja explícito no romance, e tampouco intencionamos fazer esse recorte direto, a lógica de libertação por meio da educação embasa todo o percurso narrativo de Rosário.

A reiteração desse enfoque é justamente por considerarmos a obra para além de uma suposta imobilidade estética e ideológica, dado que, em diálogo com Raymond Williams (1977), o texto está em constante movimento, cuja variação está ligada à temporalidade e ao contexto. Para Williams, a obra não pertence exclusivamente ao passado, já que seu sentido está sempre se reformulando no presente. Desse modo, ele propõe duas categorias de consciência: uma oficial e outra prática. A oficial seria aquela estabelecida por culturas dominantes, instituições, ou seja, discursos universalizantes. Em contrapartida, pertencem à consciência prática formulações de pensamento que não integram discursos oficiais.

Estamos em busca, portanto, das consciências práticas. Como pontua Williams (1977, p. 133), elas são disposições de pensamento antagônicas ao silêncio imposto, sob o qual, articulando isso ao romance, está Rosário. É essa consciência prática que permitirá ao personagem a evocação de histórias. Isso ocorre a partir de uma estrutura de sentimentos que viabiliza a retomada de experiências sociais, não instituídas por essas consciências oficiais. Em vista disso, é interessante analisar a condição de Rosário sob a ótica de Williams. Em um contínuo cansaço, em função da esgotante carga de trabalho e da ausência de perspectiva de futuro, Rosário não se distingue da multidão tingida de tonalidades parecidas, como diz o narrador, num cinzento encarnado. Tão inexistente quanto outros brasileiros da classe trabalhadora, marcado pela subalternidade, não possui forças sequer para imaginar possibilidades que o levem para fora daquela carência de si: “Tudo tão nada que Rosário nem

consegue evocar histórias que o façam saltar para outras vidas, porque seus olhos não encontram cores com que pintá-las.” (Rezende, 2014, p.6).

Esse apagamento de imagens é justamente o que podemos notar no discurso militar a respeito da educação, que via a população apenas como peça do processo de produção. Se trouxermos essa análise para o romance, fica claro que o propósito de Rosário, de aprender a ler e assim conquistar o mundo, é na verdade o desejo de rompimento com esse estado de controle no que diz respeito ao espaço do imaginário. Constatamos que Rosário tem em sua natureza a capacidade de acessar esse espaço, uma habilidade que, ao iniciar o seu trânsito pelo mundo, experienciando a marginalização, gradualmente lhe é retirada. Essa aptidão individual era constantemente usada para lidar com a insuficiência da realidade, bem como lidava com a ausência paterna na infância. Rosário concebe no imaginário o pai como um viajante — “eu era dali mas também de qualquer parte por onde meu pai andasse, tinha a pele misturada das cores de toda a gente” (Rezende, 2014, p.29). Assim, inventa um passado para si. Por meio da imaginação sobrepõe uma nova história, na qual pertence ao mundo, tem as cores de “toda a gente” (Rezende, 2014, p.29).

A educação, nesse direcionamento, é o principal gerador de pessoas, corpos constituídos de humanidade. O acesso à materialidade, ou nos termos de Rosário, a conquista do mundo, precisa ser fundamentado em uma educação libertadora. Exemplo disso é o seu encontro com João dos Ais, que lhe permite acessar o mundo das letras, não como ato puramente técnico, mas com melodia, poesia e lições. João é para Rosário a figura que detém o conhecimento capaz de libertá-lo, acessando o que já existe dentro dele: “ele olhou pra mim, por um bocado de tempo, com a mão segurando a goiva como uma lança no ar, eu senti que ele sabia tudo o que havia cá dentro.” (Rezende, 2014, p.78).

Há aqui uma alegoria à educação popular, isto é, o conhecimento posto dentro de um contexto que se utiliza de manifestações culturais. As letras fazem sentido dentro de uma melodia e carregam um ensinamento, não são apenas símbolos. Por esse motivo, é reforçada nossa hipótese da educação popular como intercessor entre o real e o imaginário de Rosário, fundamentada nas relações do eu com o mundo que, segundo Paulo Freire, são “pessoais, impessoais, corpóreas e incorpóreas” (1967, p.39). Estar com o mundo faz com que nos percebamos integrante dele, pois somos constituídos por fragmentos do que seria uma enunciação maior, isto é, vestígios de vozes que integram a singularidade, portanto, uma lógica constitutiva de si paradoxal.

Esse preceito alinha-se de forma muito interessante ao arco narrativo de Rosário, que desde o princípio vislumbra o mundo como sua alforria e como um espaço que contempla todas as cores, inclusive a sua. O oco no peito pretende ser resolvido a partir de sua relação com o mundo. Esse oco talvez tenha sido tudo o que herdou dos pais, pois sequer recebeu um nome, sendo conhecido em sua comunidade como Nem-ninguém, de forma que não pertence ao mundo material, embora esteja nele. Ao passo que crescia, aumentava o desejo por descobrir quem era. Quando criança não tinha consciência da tragicidade de sua história: “não imaginava outra vida e por isso não podia saber da minha desgraça” (Rezende, 2014, p.29). Para Rosário a “desgraça” só existe quando se fala sobre ela, e depois que a respeito dela tomou conhecimento, continuou falando dela para que a partir do contraste soubesse o que é o seu oposto, a felicidade.

Ao iniciar sua jornada pelo mundo, o personagem passa a estabelecer novas relações e a costurar sua narrativa de si a outras histórias. Seu encontro com Irene é a interação mais significativa no romance, pois é a partir dela que consegue realizar o seu objetivo inicial. Rosário avista Irene pela primeira vez, debruçada sobre o peitoril de uma janela, e tal como ele, encontra-se numa não vivência; enfasiada, não há pensamentos, memórias, criação. Condição não instituída por sua natureza, já que lhe exige bastante energia para se sujeitar a essa inexistência: “cansada, cansada, como custa esforço não pensar em nada!” (Rezende, 2014, p.9). Sobrevivendo por meio da prostituição, Irene consegue dinheiro para mandar ao filho ainda bebê, aos cuidados de uma senhora em outra cidade, além de conviver com o HIV.

AS CORES DE UM ENCONTRO

A relação estabelecida entre Rosário e Irene os retira desse espaço esvaziado de si. Não apenas lhes dá cores vivas, para além de um horizonte acinzentado, mas impele Irene a resgatar suas memórias, evocar para si histórias diferentes daquelas que lhe foram imputadas. Isso ocorre ao passo que Rosário é alfabetizado por Irene, embora ela não tenha completado o ensino médio. Essa interação se

dispõe de modo natural, como se a existência de ambos estivesse esperando o momento para coexistirem. O afeto, as cores, o desejo, negados a ambos, torna-se possível na união dos dois, como é descrito no primeiro contato entre os personagens: “cores de vida, fanada, mas vida, ainda pulsante, cores redobradas, multiplicadas nos espelhos partidos, no brilho de retalhos de cetim e das franjas do abajur vermelho, coriscos de lantejoulas e miçangas esparsas naquelas coisas cansadas como a mulher” (Rezende, 2014, p. 14).

Esse vínculo entre os personagens garante um estado de criação assegurado pela afetividade que, manifestada frente a uma realidade subalternizada, mostra-se como uma linguagem que, sob a ótica de Karl Erik Schøllhammer (2012), enuncia a voz daquele que diz e não as vozes dominantes. Nesse viés, Schøllhammer elabora a noção de “realismo afetivo”, isto é, a representação da violência corriqueira e da desumanização institucionalizada na instância do afeto torna-se uma direção para que o ponto entre representação e realidade não seja apenas o trauma. Uma linguagem que “simultaneamente inclui indícios que apontam para além da imagem, para o real via seus efeitos sensíveis e estéticos” (Schøllhammer, 2012, p. 7).

A “sensitivização” do mundo material reorganiza a estrutura que se interpõe entre corpo e matéria. Em um realismo fundamentado sob o trauma, a relação entre sujeito e mundo se estabelece no choque, ao passo que a substituição do trauma pelo afeto faculta o contato com o real a partir da “plenitude exagerada, como expressada em certas celebrações, do corpo virtual, possível nas novas tecnologias.” (Schøllhammer, 2012, p. 10). Em vista disso, a estética do afeto se sobrepõe ao que o autor chama de estética do efeito. Ao invés de se submeter a reagir à materialidade de forma apática, pretende-se agir sobre ela. O afeto não se reduz ao contato físico ou emocional, mas é uma postura atravessada pela criatividade e pelas subjetividades do sujeito. Nesse cenário, aquilo concebido no espaço do imaginário se torna real para o enunciador “com a potência de um evento que envolve o sujeito sensivelmente no desdobramento de sua realização no mundo.” (Schøllhammer, 2012, p. 10).

Irene e Rosário permanecem, ao fim da narrativa, na periferia, contudo, o modo como concebem a realidade e a si mesmos gradualmente se transforma. Tornam-se capazes de enfraquecer a fronteira de discursos de poder que os faz ser no imaginário popular apenas uma rasura. Essa delimitação entre os que existem e não existem é posta por Boaventura de Sousa Santos (2007) como um “pensamento abissal” elaborado no mundo material. Preteridos à inexistência estão os “conhecimentos populares, leigos, plebeus, camponeses, ou indígenas” (Sousa Santos, 2007, p. 3). Uma dinâmica que opera sempre em uma contradição que exige a invisibilidade para que o outro lado da linha possa estar visível. Tal linha abissal legitima determinados discursos como representantes da sociedade civil, à medida que aos invisibilizados lhes restam o lado oposto da fronteira, isto é, onde se encontra de fato, nos termos do sociólogo, o estado de natureza. No entanto, essa fronteira não pode ser eliminada de forma individual e exclusivamente pela materialidade, é preciso a imaginação: “A luta pela justiça social global deve, por isso, ser também uma luta pela justiça cognitiva global. Para ser bem-sucedida, esta luta exige um novo pensamento, um pensamento pós-abissal.” (Sousa Santos, 2007, p. 9).

Giorgio Agamben (2006) elabora a noção de dispositivos concentrando-se nessa universalização de discursos. Ao retomar Foucault para discutir sobre o dispositivo não apenas como ferramenta de manutenção da ordem social do ponto de vista da materialidade, mas igualmente considerando o que o autor coloca como abstrações. Portanto, o dispositivo refere-se a “qualquer coisa que tenha a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos”. (Agamben, 2006, p. 39)

A relação que se consolida entre o vivente e esses dispositivos possui como resultante, para Agamben, o sujeito. Essa vinculação garante uma narração de si que, no entanto, é articulada por interesses universalizantes. A subjetivação é necessária para o funcionamento desse dispositivo, caso contrário a violência imposta ao sujeito não seria justificável. É preciso uma “domesticação”, fazê-lo crer em sua suposta liberdade enunciativa. Por essa razão, Agamben encoraja a profanação da ordem, retirar aquilo que está em uma esfera superior, hierarquizada, e, por conseguinte mantendo uma estrutura de separação, para, num movimento contrário, trazer para o âmbito humano. Esse “contradispositivo” é a retomada do controle sobre a subjetividade, ou o que para Sousa Santos (2007) seria o pensamento pós-abissal e para Paulo Freire (1970) o direito à humanidade.

Rosário e Irene recuperam sua humanidade, profanam a ordem social que os oprime, por meio do imaginário que tem o seu acesso assegurado pela união dos dois personagens. Um processo que se inicia com a tomada de consciência a respeito da realidade que os cerca, segue a descoberta de uma direção para existir na materialidade que supere o trauma, o que converge para um campo imaginativo que os autoriza uma liberdade criativa para inventar a si mesmos.

Nesse espaço do imaginário, há duas categorias que operam simultaneamente: a memória e a ficção. Ficcionalizar, para Rosário, é um meio de tomar para si a autoria da narrativa de sua vida, visto que apenas a rememoração não é o suficiente. Um processo que, retomando o conceito de mimesis de Aristóteles, trata-se de uma particularidade do ser humano; em outras palavras, a imitação “é natural nos homens desde a infância e nisto diferem dos outros animais, pois o homem é o que tem mais capacidade de imitar e é pela imitação que adquire os seus primeiros conhecimentos” (Aristóteles, 1968, p. 41).

Essa noção reitera a ânsia de Rosário por conquistar o mundo através do verbo: “Rosário apressa o passo, já lhe saltam palavras na boca, chega pronto para contar histórias da vida inteira” (Rezende, 2014, p. 23). Para Aristóteles, a função do poeta não é necessariamente narrar o fato ocorrido, mas a possibilidade do que poderia ocorrer. Há na *poiesis* um caráter de invenção que se mistura ao que seria o discurso verdadeiro. Em seus termos: “se lhe acontece escrever sobre factos reais, não é menos poeta por isso: nada impede que alguns factos que realmente aconteceram sejam [possíveis e] verossímeis e é nessa medida que ele é o seu poeta.” (Aristóteles, 1968, p. 54).

Luiz Costa Lima (1980) estabelece uma relação entre mimesis e modernidade, ou seja, o vínculo que nós, enquanto um país colonizado, desenvolvemos com a representação. A representação, neste caso, passa, por vezes, pelo referencial do colonizador que em determinados níveis também já é uma representação. Assim, “tem ademais sobre si o questionamento dos critérios pelos quais a sua própria cultura tem sido interpretada.” (Costa Lima, 1980, p. 12). O discurso mimético, nessa ótica, desdobra-se em uma interminável cadeia de outros discursos. No entanto, cada enunciação é emitida de um lugar. O estrato social, marcas de gênero, e etnias determinam não apenas o alcance como também a validação desse discurso, uma forma de determinação social:

Podemos inferir que esse espaço que supera as delimitações da materialidade, onde há a mimesis, é possível por diversas vias, especialmente no que diz respeito à cultura. Rosário constantemente se refere a esse campo do imaginário a partir do desejo de “ganhar o mundo” (Rezende, 2014, p. 29), ou pelo “mundo das palavras” (Rezende, 2014, p. 14), e até mesmo por meio da referência a Dom Quixote, quem para Rosário, “enxergava o que de fato existia por detrás das aparências de cada coisa que via, porque ele muito sabia, que vivia lendo livros” (Rezende, 2014, p. 31).

A mimesis, desse modo, possibilita a representação daquilo “que é um análogo, algo que não é realidade” (Costa Lima, 1980, p. 95). Não uma suposta representação da realidade, mas a oportunidade de criá-la, moldá-la, sobretudo, em circunstâncias como a de Rosário e Irene, que têm sua capacidade inventiva amordaçada. Esse espaço, mesmo que se sustente em uma relação com a materialidade, não se constitui por medidas sólidas, mas por outro lado precisa da temporalidade, uma vez que se vincula ao social.

Já a memória é o fio condutor de toda a jornada do personagem, pois é o que compõe sua narrativa de vida: “Rosário busca o novelo do fio de suas lembranças, acha a ponta do começo e desenrola” (Rezende, 2014, p. 24). Essa articulação da temporalidade em forma de narrativa, como pensou Paul Ricoeur (1983), faz com que o tempo se alinhe com o que é da ordem humana, além de atribuir um significado lógico ao narrado.

Entretanto, como bem explica Walter Benjamin (1985), a narração exige a repetição. Para que uma história perdure no imaginário coletivo é preciso que seja contada constantemente. Por isso, a importância da memória para o narrador. A reprodução da oralidade, no romance, compreendida como retalhos a serem costurados por Rosário, só é possível em função da capacidade da memória de consolidar narrativas que, de acordo com Benjamin, conseguem “apropriar-se do curso das coisas” (1985, p. 20).

CONCLUSÃO

As letras como signo, tal como o processo educativo de modo geral, mediam, como mencionado, o mundo mimético e a realidade de Rosário. Nesse viés, considerando Ricoeur (1983), a simbolo-

gia é de suma importância ao transferir as memórias na temporalização humana. Neste contexto, a ação não é articulada pelo aspecto racional do psicológico; o resgate de memórias e a invenção auxiliam na ressignificação da ação. Ou, assim como disse Schøllhammer (2012), a substituição do trauma pelo afeto.

O signo garante legibilidade ao narrado. Ao escolher um nome para si, “nome de gente que sabe ler e escrever” (Rezende, 2014, p. 69), ao utilizar a oralidade para narrar suas histórias, ou quando emite sua documentação pessoal, é a demarcação por meio da simbologia de sua existência no mundo real que Rosário busca:

[...] certidão e RG, CPF, outros papeis e carteira de trabalho, quer que Irene ajude a ler tudo isso direitinho, se apossar desse Rosário que ali está registrado, a identidade que vale para esse mundo complicado de uma cidade tão grande, porque este homem que eu sou, cá dentro da minha cabeça, que vive aqui no meu peito, por debaixo desta pele que se pode ver de fora, que sofre, ama, duvida, inventa sonhos e histórias, interessa a pouca gente. (Rezende, 2014, p. 180)

O resgate de memórias para Rosário, mais do que recolher retalhos em busca da reconstituição de uma possível totalidade, é um meio de inventar a realidade: “garimpando na memória retalhos para costurar um no outro e ver nascer outros sentidos que possa desenrolar no papel e um dia vão chamar outros” (Rezende, 2014, p.86). Em linha com Ricoeur, o entendimento cronológico do que é narrado é um desejo de “compreender como e por que os episódios sucessivos conduziram a essa conclusão, a qual, longe de ser previsível, deve ser finalmente aceitável, como congruente com os episódios reunidos” (1983, p. 105).

A rememoração, através da escrita e da narração oral, retira o ocorrido de um passado distante e com o auxílio da ficcionalização permite a Rosário, ao menos no campo do imaginário, reordenar os eventos passados a seu modo, inventar a si mesmo — “Rosário corre a memória buscando o que mais dizer, cascavilhando as histórias que conserva na cabeça ou que é capaz de inventar” (Rezende, 2014, p. 115). Entretanto, a realização no mundo material do que é concebido no imaginário é oportunizado pela educação. Não uma educação puramente técnica, mas associada à evocação de histórias e enunciações a respeito de si, que transcende a individualidade e permite a invenção também de uma identidade nacional.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- BÍBLIA, A. T. Provérbios. In: **BÍBLIA**. Sagrada Bíblia Católica: Antigo e Novo Testamentos. Tradução: José Simão. São Paulo: Sociedade Bíblica de Aparecida, 2008
- BOFF, Leonardo. **Teologia do cativo e da libertação**. Petrópolis: Multinova, 1975.
- DUSSEL, Enrique. **Teologia da libertação: um panorama de seu desenvolvimento**. Petrópolis: Vozes, 1995.
- FREIRE, Paulo. **À sombra desta mangueira**. 11a. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- GERMANO, José Wellington. **Estado militar e educação no Brasil (1964-1985)**. São Paulo: Cortez, 1993.
- GUTIERREZ, Gustavo. **Teologia da Libertação**. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1986.
- LIMA, Luiz Costa. **Mímesis e modernidade: formas das sombras**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- MAMEDE, Mulherio das Letras Zila. Clube de Leitura: Mulheres Lendo Mulheres - Livro "O Voo da

Guará Vermelha". Youtube, 29 de ago. de 2020. Disponível em: [Clube de Leitura: Mulheres Lendo Mulheres - Livro "O Voo da Guará Vermelha" \(youtube.com\)](#)

MACHEREY, Pierre. **Por uma teoria da produção literária**. Trad. Ana Maria Alves. São Paulo: Mandacaru, 1989.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1997.

REZENDE, Maria Valéria. **O voo da guará vermelha**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

REZENDE, Maria Valéria. **A Vida Rompendo Muros: Carisma e Instituição – As pequenas comunidades religiosas femininas inseridas no meio popular no Nordeste**. 1999. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. *In*: SANTOS, Boaventura de Sousa e MENESES, Maria Paula. (Orgs). **Epistemologias do Sul**, São Paulo: Cortez, 2010.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política, 1964-1969. *In*: SCHWARZ, Roberto. **Alguns esquemas: o pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 39, jan./jun. 2012, p. 129-148.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

LITERATURA É RESISTÊNCIA: EXPERIÊNCIAS DE LEITURA LITERÁRIA EM SALA DE AULA

LITERATURE IS RESISTANCE: LITERARY READING EXPERIENCES IN THE CLASSROOM

DOSSIÊ: O REALISMO E SUA ATUALIDADE

25 anos de Crítica Dialética na UnB



ORGANIZADORES:

Alexandre Pilati



Deane de Castro e Costa



Martín Ignacio Koval



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM

v. 34, n. 68, ago. 2025

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



10.26512/cerrados.v34i68.57684

FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 30/03/2025

Aceito em: 27/06/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Vivianne Fleury de Faria  

UFG | vivianne_fleury_faria@ufg.br

Ilma Socorro Gonçalves Vieira  

UFG | ilmavieira@ufg.br

Célia Sebastiana Silva  

UFG | celiasilva@ufg.br

Resumo / Abstract

Este artigo se empenha pela formação literária de alunos de Educação Básica e de professores de Língua Portuguesa. Recorre a Candido, Colomer, Zilberman, para defender o direito à literatura e a importância do acesso à produção brasileira. Relata duas experiências de leitura literária ocorridas no Centro de Ensino e Pesquisa Aplicada à Educação da Universidade Federal de Goiás (Cepae-UFG): a leitura do romance *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, com discentes do Programa de Pós-Graduação em Ensino na Educação Básica (PPGEEB-Cepae-UFG), recorrendo a contribuições teórico-críticas de Candido, Coutinho, Bastos, e dos contos reunidos em *Olhos d'água*, de Conceição Evaristo, com alunos da 2ª série do Ensino Médio, considerando os aportes teóricos da própria Evaristo, bem como de Ribeiro, Santos e Kilomba. As obras literárias foram escolhidas por professoras de Língua Portuguesa do Cepae-UFG com base em critérios que levaram em consideração, além da relevância estética e crítica, o fato de se tratar de narrativas que colocam em pauta a condição do espoliado na literatura. Os resultados dessas experiências foram apresentados sob o título "Literatura é resistência", no Colóquio da disciplina Fundamentos Teórico-Metodológicos do Ensino de Literatura, ofertada pelo PPGEEB-Cepae-UFG.

Palavras-chave: imaginário; memória, realismo afetivo, subalternidade.

This article defends the literary formation of basic education students and Portuguese language teachers. Candido, Colomer, and Zilberman are used to defend the right and importance of access to Brazilian literature. So, two literary reading experiences that took place at CEPAE are reported: *Vidas secas*, by Graciliano Ramos, with a class of professional master's students – with the theoretical contribution of Candido, Coutinho, and Bastos; and *Olhos d'água*, by Conceição Evaristo, with students from the eleventh grade of high school, considering the theoretical contributions of Evaristo herself as well as Ribeiro, Santos, and Kilomba. These literary works were chosen by professors from the Portuguese Language Department of the Center for Teaching and Research Applied to Education at the Federal University of Goiás, since, in addition to their aesthetic and critical relevance, they raise the issue of the condition of the despoiled in literature. The results of these experiments are reported, which were presented at the Colloquium event for the discipline Theoretical and Methodological Foundations of Literature Teaching - Literature is Resistance, part of the Professional Master's program at this institution. individual histories but also to build a narrative that places them in a new space within collective memory. The article engages literary and cultural memory theorists to demonstrate how the novel reconfigures the subaltern experience through the imaginary.

Keywords: right to literature, training of literary readers in basic education, continuing education for teachers, literature against barbarism.

INTRODUÇÃO

Este artigo resulta das muitas discussões desenvolvidas em um dos colóquios de encerramento da disciplina Fundamentos Teórico-Metodológicos do Ensino de Literatura, do Programa de Pós-graduação em Ensino na Educação Básica, do Centro de Ensino e Pesquisa Aplicada à Educação (PPGEEB- Cepae-UFG), envolvendo Educação Básica e Mestrado Profissional na instituição, no evento e na disciplina. Destaca o ensino de literatura na escola com escopo no incremento literário do aluno e na formação continuada do professor de Língua Portuguesa, temas considerados auto consequentes.

O mote do evento “Literatura é resistência” é bastante pertinente na atualidade de um mundo cada dia mais polarizado, em que o acesso à arte, ajustada como oponente por setores poderosos da economia global, que vislumbram sua capacidade revolucionária e resiliente, ainda é privilégio de poucos. A arte resiste à barbárie quando os marcos civilizatórios vêm sendo sistematicamente quebrados pelo mundo.

Com esse entendimento, propôs-se a leitura de *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, para uma turma do Mestrado Profissional do PPGEEB-Cepae-UFG, e do livro *Olhos d’água*, de Conceição Evaristo, para duas turmas da 2ª série do Ensino Médio. Essas obras foram lidas e discutidas em sala de aula e suscitaram debates importantes dado que tanto o ato de escrever quanto o de ler literatura são considerados também uma forma de resistência à barbárie, à injustiça social e ao *status quo*. Graciliano Ramos, cujo legado literário constitui uma pesquisa sobre a representação do “outro de classe” na literatura, a quem ele buscou dar voz, narra sobre uma família de retirantes em *Vidas secas*; já Evaristo, que “é” essa outra de classe, agora na condição de escritora, liberta-se das amarras que outros tantos autores e autoras anteriormente marginalizados desataram.

Há que se ver como a leitura literária suscita efeitos positivos e como é imprescindível e inapelável a formação literária tanto dos alunos da Educação Básica – visto que a escola constitui, na maioria dos casos, o único espaço de contato do jovem com a obra literária –, quanto dos professores de Língua Portuguesa, que formarão os leitores no contexto da educação básica do Brasil. Foi o que se verificou com os resultados da leitura das obras de Ramos e de Evaristo no Cepae-UFG, um centro de ensino e pesquisa aplicada à educação que tanto atende a todos os níveis da educação básica quanto à pós-graduação em sentido lato e stricto.

LER LITERATURA PARA RESISTIR: O DIREITO DE ACESSO AOS BENS CULTURAIS E O PAPEL DA ESCOLA

“Quem lê A metamorfose de Kafka e consegue se olhar no espelho sem se abalar, talvez seja capaz, do ponto de vista técnico, de ler a palavra impressa, mas é analfabeto no único sentido que importa” (George Steiner).

O acesso à arte, ou aos bens culturais, que deveria ser extensivo a todos como um direito (Candido, 1995), permanece restrito a poucos grupos no Brasil como privilégio. Melhor dizendo, no Brasil, o acesso à arte segue interdito aos menos favorecidos, desde que não está disponível a toda a população. Contudo, de acordo com Candido, “pensar em direitos humanos tem um pressuposto: reconhecer que aquilo que consideramos indispensável para nós é também para o próximo”. Tais bens indispensáveis, segundo ele incompressíveis a uma vida plena, não consistem apenas em alimentação, vestuário, saúde, mas também “o direito à crença, à opinião, ao lazer e, por que não, à arte e à literatura” (p. 239).

Partindo, pois, dessa premissa de que o acesso à cultura é um direito, cumpre à escola, especialmente a pública, minimizar a distância entre a arte e o aluno a quem o acesso é limitado ou negado. Com efeito, a literatura brasileira é um bem comum que é, criminosamente, vedado aos jovens por meio de programas educacionais nefastos, matrizes curriculares dissimuladamente corruptivas da criatividade, do protagonismo e da criticidade. Na contramão dessa orientação, professores têm o papel de levar a literatura para o cotidiano escolar, torná-la familiar por meio de práticas mediadoras criativas e eficientes.

Regina Zilberman (1986) alerta para a “engrenagem burguesa” que persiste na instituição escolar, de interdição dos saberes por interesse das classes dominantes. Defende a “recuperação do contrato do aluno com a obra de ficção” (p. 21), na expectativa de que desapareça a rígida hi-

erarquia que envolve professor e aluno, levando o aluno a tornar-se coparticipante do processo de ensino e aprendizagem e a formação leitora a adquirir um caráter transgressor. Para a autora, “se é a literatura de ficção, na sua globalidade, que deflagra a experiência mais ampla da leitura, sua presença no âmbito do ensino provoca transformações radicais que, por isto mesmo, lhe são imprescindíveis.”

Segundo Zilberman (1986), é preciso romper

com os laços ideológicos que convertem a escola em sala de espera da engrenagem burguesa. Nascida das entranhas desta, a escola alcança seu justo sentido no momento em que retorna à sua função original; e se esta é a de ensinar a ler, que o faça de maneira integral, para efetivar a revolução duradoura no bojo da qual foi gerada (Zilberman, 1986, p.22).

Outrossim, para Colomer, a literatura liberta e atua como forma de emancipação: “Não se ensina literatura para que todos os cidadãos sejam escritores, mas para que nenhum seja escravo” (2007, p. 35). E mais, para ela: O objetivo da educação literária é, em primeiro lugar, o de contribuir para a formação da pessoa, uma formação que aparece ligada indissolivelmente à construção da sociabilidade e realizada através da confrontação com textos que explicitam a forma em que as gerações anteriores e as contemporâneas abordaram a avaliação da atividade humana através da linguagem (Colomer, 2007, p. 21).

Sendo, portanto, o acesso à literatura um direito universal, cabe também à escola garantir esse acesso. Essa tem sido uma luta corpo-a-corpo pela equipe de Língua Portuguesa do Cepae-UFG: a de franquear aos alunos o usufruto de seus direitos e a de levá-los a assimilar os benefícios que a leitura literária pode trazer, especialmente quanto ao seu aspecto humanizador, vez que ela propicia “o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor” (Candido, 1995, p. 249). Sobretudo, essa luta se direciona também a uma compreensão de que a literatura é um instrumento de resistência à barbárie e de promoção da empatia e compaixão pelo nosso semelhante em todos os espectros.

A literatura se apresenta, assim, como uma possibilidade de experimentar outros mundos e um processo de humanização promovido pela experiência estética. Além disso, ela pode alargar horizontes na percepção das diferenças e expandir tanto a cognição quanto a capacidade imaginativa e crítica dos jovens. E o papel do professor deve transcender o mero domínio da teoria e da historiografia: deve atuar como um mediador cultural na responsabilidade de fomentar um ambiente que valorize a leitura literária como elemento essencial na formação de jovens mais críticos, humanizados e preparados para o enfrentamento da relação que, obrigatoriamente, estabelecem com o mundo e com a linguagem.

LER E RESISTIR: GRACILIANO RAMOS E CONCEIÇÃO EVARISTO NA SALA DE AULA

Qualquer romance é social. Mesmo a literatura “torre de marfim” é trabalho social, porque só o fato de afastar os outros dos problemas já é trabalho social (Graciliano Ramos).

Considerando que os atos de ler e escrever – faces da mesma moeda – configuram resistência à barbárie, cumpre ressaltar que, no contexto da América Latina, essa resistência é a condição das literaturas nacionais, impostas que foram juntamente com a língua e todo o aparato cultural no processo de colonização, e que, aos poucos, foram assimilando aspectos da realidade local de forma a se tornarem também expressão autêntica do povo colonizado. Como bem demonstra Antonio Candido (1995), as literaturas de países colonizados já nasceram empenhadas, tanto como arma de dominação do colonizador como ferramenta de resistência do dominado, uma “faca de dois gumes”, desde sempre e ainda hoje. Para ele, “Nos países da América Latina a literatura sempre foi algo profundamente empenhado na construção e na aquisição de uma consciência nacional, de modo que o ponto de vista histórico-sociológico é indispensável para estudá-la” (Candido, 2000, p. 180).

Tanto quanto Graciliano também Evaristo resistiu contra a barbárie e a favor da civilização. Em comum entre os dois escritores, além da sua força estética e crítica, está a profunda preocupação em dar voz ao espoliado, ao marginalizado, aos que, por muito tempo, tiveram suas vozes escamoteadas ou silenciadas na literatura nacional.

Para Candido (2000):

Na sociedade duramente estratificada, submetida à brutalidade de uma dominação baseada na escravidão, se de um lado os escritores e intelectuais reforçaram os valores impostos, puderam, muitas vezes, de outro, usar a ambiguidade do seu instrumento e da sua posição para fazer o que é possível nesses casos: dar a sua voz aos que não poderiam nem saberiam falar em tais níveis de expressão (Candido, 2000, p. 178).

O espoliado tornou-se protagonista da obra literária como resultado da tomada de consciência de certos intelectuais acerca da condição de subdesenvolvimento do país: “partindo da noção de ‘país novo’, que ainda não pudera realizar-se, mas que atribuía a si mesmo grandes possibilidades de progresso futuro” (Candido, 2000, p. 140, grifos do autor), para a constatação do atraso massacrante de país subdesenvolvido, ou seja, da consciência amena do atraso em direção à consciência catastrófica e dilacerada desse mesmo atraso.

Segundo Candido, essa tomada de consciência da realidade brasileira se deu primeiramente na esteira do Romantismo e depois na do Naturalismo europeus, quando a obra de Vitor Hugo e Zola colocaram, no seu centro, o miserável. No Brasil, apenas no decênio de 30 do século XX, com obras de autores como Graciliano Ramos, o desvalido ascendeu ao protagonismo. Nesse decênio, segundo o autor, “houve uma verdadeira onda de desmascaramento social [...]” (2000, p. 255). E esclarece:

foi devido sobretudo ao fato de o romance de tonalidade social ter passado da denúncia retórica, ou da mera descrição, a uma espécie de crítica corrosiva, que podia ser explícita, como em Jorge Amado, ou implícita, como em Graciliano Ramos, mas que em todos eles foi muito eficiente naquele período, contribuindo para incentivar os sentimentos radicais que se generalizavam no país (Candido, 2000, p. 255).

Graciliano Ramos, o maior representante do realismo crítico brasileiro (Coutinho, 1967), empreendeu em sua obra uma pesquisa que visava dar voz ao seu “outro de classe”, o espoliado, cuja experiência, inclusive a linguística, não lhe estava disponível. Em sua pesquisa, ele foi da *ficção à confissão* (Candido, 2024), dos narradores autodiegéticos de *Caetés*, *Angústia* e *São Bernardo* ao narrador heterodiegético, colado às personagens, em *Vidas Secas*, chegando ao depoimento, em *Infância*. Segundo Bastos (2005, p. 161), trata-se da condição do “escritor como personagem”. Desse modo: “La narrativa confesional en primera persona proporcionó a Graciliano el modelo para la escritura del autor como personaje. Pero esa escritura es también la de lucha de los personajes por escribir (por ser autores)” De acordo com Bastos (2005), “La lucha del escritor Graciliano Ramos es metonimia de la lucha de las masas.” (Bastos, 2005, p. 161).

Em *Vidas secas*, o escritor alagoano chegou ao aprimoramento máximo de uma escrita contida, seca, plena de vazios, para mimetizar a fala e a condição dos marginalizados sem usurpar suas vozes, no caso, a sofrida família do vaqueiro Fabiano. Candido (2000) considera que:

Graciliano Ramos leva ao máximo a sua costumeira contenção verbal, elaborando uma expressão reduzida à elipse, ao monossílabo, aos sintagmas mínimos, para exprimir o sufocamento humano do vaqueiro confinado aos níveis mínimos de sobrevivência (Candido, 2000, p. 161).

Com efeito, Graciliano escrevia como um dilema, segundo Brunacci (2005), por saber que contribuía, mesmo que à revelia, para o sistema excludente que gerava aquelas condições. Segundo Candido (1995), realmente, na obra de Graciliano ganha contornos a consciência do subdesenvolvi-

to, que os autores anteriores escamoteavam por ignorância ou por conveniência. Em *Vidas Secas*, o entendimento sobre o subdesenvolvimento está dado pela luta sem trégua de uma família pela sobrevivência. As personagens do romance resistem até mesmo no final, que retoma o começo – o inicial e o final dos capítulos “Mudança” e “Fuga” coincidem, fechando um círculo infinito.

De acordo com Bosi (2002, p. 129), deve-se, “porém, aprofundar o campo de visão. E detectar em certas obras, escritas independentemente de qualquer cultura militante, uma tensão interna que as faz resistentes enquanto escrita, e não só enquanto tema”.

Com esse entendimento e na certeza de que cabe também à escola garantir o direito do aluno de acesso à literatura e a conscientização quanto a esse processo colonizador em todas as esferas de dominação, realizando uma mediação responsável desse bem cultural, é que, em 2022, as obras *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos e *Olhos d'água*, de Conceição Evaristo, foram lidas respectivamente, com mestrandos do Programa de mestrado em Ensino na Educação Básica, a grande maioria, professores da educação básica, e com estudantes do Ensino Médio do Cepae-UFG. A metodologia principal da leitura foi a leitura individual das obras na sua integralidade, leitura de alguns trechos coletivamente e discussão.

Após essa etapa, no caso da obra de Graciliano, os mestrandos produziram alguns ensaios em que reconheceram a resistência das personagens de *Vidas secas* em luta pela sobrevivência. É notável que a maioria deles não tivesse lido a obra na escola ou na universidade, apesar de serem professores de Língua Portuguesa. Dois deles, inclusive, eram nordestinos e, ao conhecerem a obra, identificaram-se com as personagens, chegando a entendimentos inclusive acerca de suas condições também de retirantes. Esse desconhecimento de um clássico da literatura brasileira por parte de professores formados demonstra a necessidade tanto de uma revisão nos currículos da Educação Básica e das licenciaturas em Letras quanto da criação de mais mestrados profissionais, na perspectiva de preencher lacunas da formação inicial de muitos docentes.

Como disse Candido, em palestra pelos 50 anos de *Angústia*, aprende-se muito com os alunos. De fato, a educação libertadora é dialógica e dialética. Alguns depoimentos demonstraram como foi a percepção dos mestrandos com relação à leitura da obra:

A partir da leitura de “Vidas secas”, é possível destacarmos dois aspectos relevantes. “Vidas Secas” é um romance regionalista que relata o drama dos retirantes nordestinos e sinto-me presente na obra do autor enquanto nordestino que vivo o papel de também retirante ao passo que estou à procura de emprego para sobreviver e quem sabe sair até da minha localidade.

No texto em discussão, ficam evidentes: o tom de denúncia social, que abarca o problema da posse de terra no Brasil nos anos 1930; a exploração da mão de obra no campo e, no nosso caso, a falta de oportunidade; o abandono da população mais carente (seja em relação a recursos financeiros, seja em relação a recursos intelectuais); e a má distribuição da riqueza.

O estilo seco de Graciliano Ramos, que se expressa principalmente por meio do uso econômico dos adjetivos, parece transmitir a aridez do ambiente e seus efeitos sobre as pessoas que ali estão (F. S.).

Enfim, esse capítulo do livro, intitulado “Cadeia”, faz avaliar subversão que devemos ter sempre aguçada em nós, e como ela é necessária para lutarmos contra todo tipo de opressão. A escola é fundamental nesse processo de contextualização da nossa realidade social, assim como a literatura é uma fonte riquíssima para auxiliar-nos nesse caminho de uma sociedade mais justa e igualitária (P.V.). O romance “Vidas Secas” traz em si essa grandeza, sendo uma literatura política e de denúncia, com personagens representados pela negação da condição humana, submissos aos obstáculos de ordem física e social, no entanto, é revestido de uma força poética que revela a todo momento um mundo que vive entre a esperança e a desesperança. No último capítulo, Fuga, podemos vivenciar esse mundo quase em uma situação de catarse (...), onde aguardamos a remissão dos personagens, que retomam às suas vozes, até então emudecidas, assim como o sertão, falando sobre o passado, os sonhos e planos, em um otimismo velado, para aqueles que se encontram sem destino e a esmo da própria sorte, e reféns em um ciclo

de “idas e vindas” (V. F.).

V.F. observa a grandeza crítica, mas também estética de *Vidas secas*: “No último capítulo, ‘Fuga’, podemos vivenciar esse mundo quase em uma situação de catarse [...], onde aguardamos a remissão dos personagens, que retomam às suas vozes, até então emudecidas, assim como o sertão”.

Já F.S., como ele mesmo afirma, é nordestino, desempregado, um retirante no seu entendimento: “sinto-me presente na obra do autor enquanto nordestino que vivo o papel de também retirante ao passo que estou à procura de emprego para sobreviver”.

P.V. reflete sobre a subversão necessária e o imprescindível papel da escola. Para ela: “a literatura é uma fonte riquíssima para auxiliar-nos nesse caminho de uma sociedade mais justa e igualitária.”

Considera-se, portanto, que tais depoimentos revelam uma postura se não suficiente em sentido acadêmico, certamente profícua no contexto do Mestrado Profissional, uma luz em direção ao discernimento para alunos/professores.

Quase um século depois de *Vidas secas*, num novo contexto de polarização no Brasil e no mundo, assiste-se, hoje, aos que defendem privilégios de classe e aos que defendem os direitos dos espoliados do sistema capitalista. Mais uma vez e cada vez mais, a arte em geral e a literatura em particular são resistência. Mas, agora, a resistência tem voz própria. Se, em meados do século XX, época de Graciliano, por motivos diversos, o marginalizado não tinha voz ou sua voz não era ouvida porque silenciada, agora ele tem voz, melhor dizendo, ela tem voz. A voz do marginalizado agora tem gênero e tem cor – e é a de uma mulher negra.

Aliás, são várias as escritoras negras com destaque na cena literária do Brasil contemporâneo. E uma das autoras mais festejadas é Conceição Evaristo que, a despeito de sua origem humilde e de ter crescido em uma favela de Belo Horizonte, conseguiu galgar um legítimo “lugar de fala”, cunhando o termo “escrivência” para referir-se à sua obra. Para ela, a escrita feminina negra se realiza “como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras e escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças.” Evaristo considera que “se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertence também” (Racismo [...], 2023).

Ressalta que, na condição de mulher e negra, filha e neta de mulheres negras, dispõe de uma perspectiva histórica e social fidedigna para narrar os dramas dessa população periférica do Brasil. Ela observa que a literatura tem a propriedade de preencher lacunas históricas deixadas pela narrativa do dominador que não contemplou a perspectiva do colonizado, do escravizado, do dominado. E não cabe mais a autores oriundos da classe média, brancos, falarem em nome das minorias, como foi o caso de Graciliano Ramos. Hoje elas podem falar por si próprias e têm muito a dizer.

Segundo Santos (2024):

a obra de Conceição Evaristo, mulher negra que morou em favela e trabalhou como doméstica, constitui uma forma engajada de literatura que não quer fugir desses temas que afligem uma parcela considerável da população, ainda que produzir esses escritos inclua sentir alguma dor (Santos, 2024, p. 27).

Destarte, a mulher negra tem um “lugar de fala” privilegiado porque ela tem o agudo e verdadeiro entendimento da vivência do espoliado: é a mulher negra a que mais sofre a injustiça e a crueldade socioeconômica e de gênero no país e no mundo, segundo dados amplamente replicados. Com efeito, sobre essa perspectiva, em seu *Pequeno manual antirracista*, Djamila Ribeiro tece o seguinte comentário:

Se para mim, que sou filha de militante negro e que sempre debati essas questões em casa, perceber essas nuances é algo complexo e dinâmico, para quem refletiu pouco ou nada sabe sobre esse tema pode ser ainda mais desafiador. O processo envolve uma revisão crítica profunda de nossa percepção de si e do

munho. Implica perceber que mesmo quem busca ativamente a consciência racial já compactuou com violências

Conceição Evaristo tomou posse desse lugar de alocação. E segue em uma busca fértil e importante, embora ainda pouco explorada, por espaços nos quais as vozes de seus antepassados possam se fazer ouvidas e ecoar, por meio da escrita constituída de suas vivências: a escrevivência. A fim de pontuar esta busca, pinça-se um fio do seu depoimento, mais informal, mas não menos contundente:

Eu acho que esse processo de criação literária colocando o dedo na ferida se realiza através de uma literatura que não é só de entretenimento. A escrevivência não é para adormecer a casa grande, mas sim para acordá-la dos seus sonhos injustos. Eu diria até que eu tenho um projeto literário que ficcionaliza a vida a partir de uma experiência da própria vida. Trazer essa realidade é pôr o dedo na ferida de quem percebe, de quem vive. A literatura brasileira traz histórias de vida, traz os povos, traz as mulheres e as mulheres negras. É uma literatura que tem compromisso com a realidade. Nós vamos ver várias obras interessantíssimas que tratam da realidade. Mas acho que o meu texto põe o dedo na ferida por trazer a realidade que a autoria vive de dentro. Ou vive a partir da sua experiência pessoal, ou a partir do seu lugar de pertença, do grupo social ao qual ela pertence, da condição étnica. É uma literatura que vem de dentro (Racismo [...], 2023).

E assim ela dá voz a personagens como Maria, do conto de mesmo nome. Esse conto tem impacto certo entre alunos, sobretudo os de escola pública, que muitos deles compartilham experiências de vida semelhantes às de certos personagens da obra. Esse fato, além de contribuir para a empatia pelas personagens e, por conseguinte, pela obra literária, cumpre a importante função de estabelecer uma valorização do próprio aluno, que se vê representado na literatura. Como afirma Bosi (2002, p. 135), “a literatura, por ser ficção, resiste à mentira. É nesse horizonte que o espaço da literatura, considerado em geral como o lugar da fantasia, pode ser o lugar da verdade mais exigente”.

Cumprir ressaltar, nesse sentido, alguns resultados do trabalho a partir da leitura de *Olhos d'água* com turmas da 2ª série do Ensino Médio. Os alunos fizeram uma leitura individual de alguns contos; depois, fizeram leituras coletivas mediadas pela professora e, com sensibilidade e criticidade, foram instados a escreverem suas próprias escrevivências, revelando suas realidades. Houve relatos contundentes, alguns de abusos, vários de abandono paterno e até de estupro. Nesse exercício de escrever sobre suas vivências, foi possível observar que não havia limites entre realidade e ficção. Os alunos estavam livres para escrever e compartilhar ou não seus textos. Muitos o fizeram, inclusive como desabafo ou catarse: a escrita como forma de luta contra o estado de coisas, de compreensão das situações de tristeza, de miséria, enfim, a escrita como resistência.

A escrevivência a seguir é de um aluno de 15 anos de idade. Trata-se do fragmento de um texto de cinco páginas que guarda semelhanças com os contos “Maria”, “Zaíta esqueceu de guardar os brinquedos” e “A gente combinamos de não morrer”. Revela uma compreensão aguda do drama vivido pelos menores abandonados no Brasil. Também demonstra bom domínio da escrita de ficção, começando a narrativa autodiegética em *média res* e a terminando em clímax, uma boa combinação entre tema e forma, que confere à narrativa maior contundência:

— Vai lá, entrega isso para mim, no mesmo lugar. — disse-me entregando um embrulho pequeno. O tio que cuida de mim sempre me pede para fazer esses favores, ele diz que é importante que eu ajude ele, pois ele precisa fazer outros trabalhos, e como sou pequeno, consigo ir mais rápido. Gosto da ideia de ser mais rápido que os outros, por isso sempre tento me superar e correr toda vez que ele me pede para entregar algo.

Eu sou uma criança cheia de sonhos, com muitas vontades, sou um menino feliz, sempre morei com o tio aqui na favela, ele disse que me conheceu quando eu era

bem pequeno ainda e começou a cuidar de mim, eu acho que ele é meu pai, afinal, na escola a professora disse que pai é aquele que cuida e da comida para gente e só ele faz isso comigo.

Eu gosto muito de ir para escola, lá eu tenho um monte de amigos e a gente brinca juntos, mas as vezes eles fazem umas brincadeiras comigo que eu não gosto, mas tudo bem, eles são meus amigos e eu sou realmente diferente deles, eles são todos branquinhos enquanto eu tenho a pele escura. Uma vez eu falei para o tio que eles estavam rindo da minha cor, mas o tio disse pra eu não me importar pois minha cor era linda, e pra eu não arrumar confusão, já que foi muito difícil pra ele conseguir uma vaga na escola para mim. [...]

Eu comecei a entrar no meio da bagunça tentando fugir de tudo aquilo mas quanto mais eu corria, mais perto eu ficava dos estouros, então eu parei ao escutar alguém gritando: “Ei pivete!”, eu olhei e era o tio! Que felicidade, eu comecei a correr para perto dele, mas de repente eu escutei um estouro bem perto de mim, e aí eu senti uma dor na barriga, mas essa era diferente da fome de antes, essa era muito maior, me fez cair no chão, o tio veio correndo e me abraçou, eu tentei dizer que não tinha conseguido entregar o pacote, mas não dava, a voz não saía, a única coisa que ecoava na minha cabeça era: “viu? É assim que tudo acaba para vocês”, mas dessa vez o sino não tocou, o que tocou foi sirene da polícia, que levou o tio, o amigo dele e me deixaram lá no chão, ninguém foi me buscar, eu fechei o olho, o sol estava forte, a cabeça doía, mas ainda assim fiquei me perguntando, porque acaba assim para nós? (Aluno da 2ª série do Ensino Médio do Cepae-UFG. Arquivo pessoal).

Percebe-se que a literatura lida, vivida e sentida como experiência, transcende a mera leitura de um texto, no caso, o texto base era o de Conceição Evaristo. No exercício da escrita – ou da escrevivência –, ela se torna uma imersão em mundos possíveis, um exercício de humanização e um convite à reflexão crítica e criativa sobre realidades diversas do mundo vivido e do mundo imaginado. Desse modo, a leitura literária em sala de aula, em qualquer que seja o nível de mediação leitora, não se restringe à mera decodificação de palavras, mas envolve o confronto do leitor com a sua própria subjetividade, com a possibilidade de interagir com outros mundos e outras emoções, reflexões e sentidos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A formação leitora e o ensino de literatura têm papel relevante na formação humana, crítica e emancipadora dos alunos, especialmente em contextos de escolas públicas e de formação de professores. A leitura de obras como *Olhos D'Água* não apenas alarga o repertório sociocultural dos jovens na escola, mas também lhes dá condições de uma melhor apreensão da sociedade e suas contradições. Quanto aos professores da Educação Básica, é imprescindível entender que a leitura literária é também um direito deles (aliás, uma obra como *Vidas Secas* deveria ter sido lida durante o seu processo de formação inicial). De todo modo, o professor, ainda que tenha sido bem iniciado como leitor e tenha vasta experiência profissional, continua sendo um leitor em formação, visto que a condição de leitor é sempre transitória, pode e deve ser aprimorada constantemente.

Estima-se que este artigo tenha alcançado o objetivo de demonstrar que a arte em todas as suas vertentes, inclusive a literatura, é resistência por sua natureza estética, questionadora, reflexiva, inovadora. A literatura opõe-se à barbárie em favor da civilização, promovendo ainda o conhecimento e o decorrente combate às estruturas que, historicamente, anuem o indivíduo à injustiça social e econômica.

Contudo, como se verificou, ainda que o acesso aos bens culturais seja um direito, como demonstra Candido, esse acesso permanece restrito, não contempla a população em geral, e essa restrição não é “natural”, pelo contrário, faz parte da estrutura de alijamento dos que estão à margem da sociedade para que assim se mantenham. Cabe à escola, portanto, ir na contramão dessa realidade e proporcionar o acesso aos bens culturais, entre os quais a literatura.

Espera-se, ainda, ter evidenciado a importância não só da formação leitora de alunos de escola pública, de graduação e de professores em formação continuada, mas também a relevância do ensino de literatura pautado na leitura do texto literário, como foi feito com as obras de Graciliano Ramos e

de Conceição Evaristo, isto é, em um processo dialógico, aberto para a construção de uma multiplicidade de sentidos, considerando a subjetividade de cada leitor e, sobretudo, os arranjos linguísticos que resultam no objeto estético em apreciação. Destaca-se, assim, como uma mediação cuidadosa pode trazer resultados tão eficazes quanto consistentes.

Sabe-se que a trajetória ainda é longa em direção a uma educação literária mais ampla no Brasil. Mas, embora essa trajetória seja desafiadora, parece que já há caminhos delineados, à medida que o assunto é discutido e pesquisado por estudiosos da área. Nessa direção, ressalte-se a mediação docente, apresentando estratégias de leitura e chaves que abrem possibilidades para a interpretação de textos literários que parecem indecifráveis aos jovens leitores.

Desse modo, é possível trazer resultados significativos e contribuir para uma formação leitora mais sólida. É indispensável, portanto, que escolas, professores, espaços de formação continuada de professores persistam na promoção de práticas que elevem o ensino de literatura a um patamar em que a formação do leitor literário seja entendida não só como uma necessidade, mas como um dever que não pode ser negligenciado. A arte em geral é resistência. Franquear o caminho entre o aluno e a literatura é, assim, um meio que a escola tem para resistir a toda forma de opressão, seja por parte de governos autoritários, seja por parte de uma sociedade ainda muito conservadora.

REFERÊNCIAS

- BASTOS, Hermenegildo. **Reliquias de la casa nueva. La narrativa latino-americana: el eje Graciliano** – Rulfo. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- BRUNACCI, Maria Isabel. **Graciliano Ramos: um escritor personagem**. Tese (Doutorado do Programa de Pós-graduação em Literatura) - Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, Brasília, 2005.
- CANDIDO, Antonio. Ficção e confissão. In: CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão**. São Paulo: Todavia, 2024.
- CANDIDO, Antonio. Literatura de dois gumes. In: CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 2000. p. 140-162.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. São Paulo: Duas cidades, 1995. p. 235-264.
- COLOMER, Teresa. **Andar entre livros. A leitura literária na escola**. São Paulo: Global, 2007.
- COUTINHO, Carlos Nelson. Graciliano Ramos. In: **Literatura e Humanismo**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1967.
- GRADA Kilomba: feridas do colonialismo e desobediências poéticas. Arteversa, cidade, 2 set. 2019, [GRADA KILOMBA: feridas do colonialismo e desobediências poéticas - ArteVersa](#). Acesso em: 24 março 2024.
- NASCIMENTO, Érica Peçanha. **Literatura Marginal**: os escritores da periferia entram em cena. Dissertação (Programa de Pós-graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- RACISMO Contemporâneo**: Conceição Evaristo põe o dedo na ferida. O Estado de Minas, Belo Horizonte, 10 dez. 2023, [Racismo Contemporâneo: Conceição Evaristo põe o dedo na ferida - Estado de Minas](#). Acesso em: 24 março 2024.
- SANTOS, Inimar Júnior. 2024. 155p. **Conceição Evaristo**: a leitura de contos no processo de formação do leitor literário. Dissertação de Mestrado (Mestrado Profissional em Ensino na Educação Básica) – CEPAE, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2024. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/480/o/Dissertacao_inimarjr.pdf Acesso em: 12 mar. 2025.
- ZILBERMAN, Regina. (Org.). **Leitura em crise na escola**: as alternativas do professor. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.