



REVISTA MAGMA



18

02/2023

Revista do Programa de Pós-
Graduação em Teoria Literária e
Literatura Comparada FFLCH - USP



REVISTA MAGMA



Edição 18 – 02/2023

Revista do Programa de Pós-Graduação
em Teoria Literária e Literatura Comparada
FFLCH - USP

Conselho editorial

Ana Paula Sá e Souza Pacheco
Andrea Saad Hossne
Anderson Gonçalves da Silva
Ariovaldo José Vidal
Betina Bischof
Cláudia Maria de Vasconcelos
Cleusa Rios Pinheiro Passos
Edu Teruki Otsuka
Fabio de Souza Andrade
Fernando Baião Viotti
Jorge de Almeida
Marcelo Pen Parreira
Marcos Piason Natali
Marcus Vinicius Mazzari
Marta Kawano
Roberto Zular
Samuel Titan Jr.
Sandra Nitrini
Viviana Bosi

Comissão editorial

Caio Vinicius Russo Nogueira
César Marins
Daniel Arantes
Dimitri Arantes
Edson Rodrigues Júnior
Fabio Pomponio Saldanha

Fernanda Naomi Kumagai
Isabela Cordeiro Lopes
Joaquim Mendes
Maria Elisa Pagan
Natasha Belfort Palmeira
Raquel Abuin Siphone
Thiago dos Santos Martiniuk
Thiago Neves Dias
Viviane Nogueira da Silva

Auxílio executivo

Ben Hur Euzébio
Maria Netta Vancin
Rosely de Fátima Silva

Produção Técnica

César Marins
Daniel Arantes
Dimitri Arantes
Fabio Pomponio Saldanha
Fernanda Naomi Kumagai
Isabela Cordeiro Lopes
Joaquim Mendes
Maria Elisa Pagan
Natasha Belfort Palmeira
Raquel Abuin Siphone
Thiago dos Santos Martiniuk
Thiago Neves Dias
Viviane Nogueira da Silva

e-mail: magma@usp.br

Endereço para correspondência
Magma revista

Comissão Editorial (USP-FFLCH-DTLLC)

Av. Prof. Luciano Gualberto, 403

Cidade Universitária – São Paulo – SP

05508-010

phones: (11) 3091 4312 / 3091 4866 fax: (11) 3091 4865

Magma, n. 18

Logo

Cau Silva

Projeto gráfico e diagramação

Raquel Abuin Siphone

Capa

Cleiton Oliveira da Silva

Revisão

Comissão Editorial

Revisão final

Comissão Editorial

Composição

Comissão Editorial

EDITORIAL

Magma apresenta novo volume com algumas das atividades ocorridas ao longo de 2021 no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo (DTLLC/USP).

A primeira seção da revista retoma um importante projeto aqui elaborado, o da Memória Docente, a partir de entrevistas com professores que atuaram no DTLLC. Tais depoimentos rememoram a atuação docente, agora já com o acúmulo do passar do tempo, refletindo a respeito de trajetórias acadêmicas de décadas, incluindo nelas a pesquisa, a produção, a sala de aula, entre outras partes da vida universitária. “As formas da urgência: crítica, docência e militância”, entrevista conduzida por Thiago Martiniuk, Gustavo Assano, João Pace e Maria Elisa Perez Pagan, é o título que não só revela toda uma carreira acadêmica como também uma forma de agir no mundo, a partir da (e tendo a) sala de aula como cena principal, de Ivone Daré Rabello, professora aposentada do DTLLC.

Muitos dos ataques direcionados à universidade pública nos últimos anos ganham, com esta entrevista, outro tipo de contorno, não apenas de um panorama intelectual do país, mas também de inspiração para o que ainda pode ser feito dentro da Universidade. Desde a sua formação inicial até os anos em que atuou na USP, Ivone D. Rabello nos apresenta um testemunho único de como conciliar militância, crítica e a construção de outros olhares no mundo através do diálogo com figuras fundamentais, a quem a professora retoma mais de uma vez em seus agradecimentos. Tudo isso revela um quadro rico na trajetória única da entrevistada, resumida, por excelência, no exercício da profissão de crítica, pesquisadora e professora de literatura.

Entrelaçando os termos destacados pelo título da entrevista, crítica, docência e militância formam o retrato de uma experiência de vida que se viu, incessantemente, lendo, relendo e agindo no mundo ao seu redor, sempre em diálogo com aqueles a constituírem sua própria construção política. Ficam assim evidentes as marcas da memória: nomes como os de

Antonio Candido, Roberto Schwarz, João Luiz Lafetá, Paulo Eduardo Arantes, Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade e Cruz e Sousa são parte deste grande retrato de uma vida toda marcada pelo entrecruzamento das questões urgentes que não separaram a formação de Ivone Rabello em faces sem diálogo, mostrando como exemplo que, a partir da necessidade de se (re)conhecer enquanto ser político, a própria construção de seu arcabouço crítico reflete tanto a sua voz quanto aquilo a ser pensado como projeto para as novas gerações. Como relembra a entrevistada, o espaço da sala de aula como possibilidade de formação de um futuro reflete a importância do ensino (e suas variadas formas), bem como a centralidade da figura a se colocar como representante do diálogo com a instituição – o professor.

Convidamos então o público a ler esse depoimento que convoca a todos a compreender a contínua necessidade de um olhar mais amplo sobre questões ainda determinantes da atual situação brasileira, com especificidades que merecem atenção crítica capaz de perceber matizes de nosso tempo, tal como o faz a professora Ivone. Mais uma vez, o horizonte aqui é o da busca de novos olhares a determinar aquilo que, unindo os três termos das formas da urgência que sempre acompanharam Ivone Daré Rabello (crítica, docência e militância), não só atua para a alteração mais que necessária do presente, visando ao fim das agruras já percebidas há tempos, como também acusa a chance de mudança para o mundo ainda porvir.

*

A seção *Ensaios de Curso* se abre com o artigo “O compromisso político de Bertolt Brecht”, de Beatriz Calló, que trata justamente do engajamento político formalizado na obra do dramaturgo. A leitura de Calló revela a organização da dramaturgia brechtiana como um procedimento estético de maturação de seu pensamento político frente às urgências históricas vividas com a ascensão do nazifascismo.

Já em “Gustave Flaubert e o castigo histórico do mau leitor”, Maria Elisa Pagan constrói uma exposição panorâmica das leituras que Georg Lukács faz da obra de Flaubert ao longo da sua produção crítica, tendo como referência a interpretação de Dolf Oehler sobre *A educação sentimental* e as duras críticas feitas por Theodor Adorno aos escritos de orientação marxista do filósofo húngaro.

Na sequência, temos o artigo de Dimitri Takamatsu Arantes, “‘A sintaxe é também uma arma’: *Vidas Secas* nos estertores do romance de 30”, que propõe uma interpretação do romance de Graciliano Ramos à luz dos impasses estético-ideológicos herdados pelo romance de 1930 do primeiro momento modernista.

“*Quincas Borba* e o romance oitocentista francês: coisas deles, coisas nossas”, de André Tadao Kameda, propõe uma leitura comparada entre as obras *A educação sentimental* (1967) e *Quincas Borba* (1891), partindo da ebuliente França retratada no romance de Flaubert e das convergências de enredo nas duas obras. Sua base teórica é principalmente Georg Lukács, que leu o romance francês com base na historicidade presente na obra. Mobilizando categorias da teoria da narrativa, o autor também reflete sobre aspectos formais que levam os artistas a decidirem por determinadas técnicas para narrar.

Em “Adorar, demorar e comer: ler e comentar Jacques Derrida e suas perguntas a partir da pergunta ‘che cos’è la poesia?’”, Fabio Pomponio Saldanha relê e comenta “Che cos’è la poesia?”, de Jacques Derrida, atravessando a possibilidade de leitura e contra-leitura, da crítica, do comentário e da própria relação leitor-poema suscitada pelo ensaio.

Na sequência, em “Montagem, realismo, modernidade: uma leitura de *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin, à luz de considerações de Walter Benjamin”, Lara C. Casares Rivetti revisita a obra experimental de Döblin e o famoso ensaio de Benjamin para refletir sobre forma, montagem e realismo na fatura cheia de tensões de um dos romances mais importantes do século XX.

Luísa de Quadros Coquemala, por sua vez, analisa a diferença no processo formativo das personagens centrais de *A montanha mágica* (1924) e *Doutor Fausto* (1947), de Thomas Mann, em “A ruptura de Adrian Leverkühn e a formação de Hans Castorp: *Doutor Fausto* e *A montanha mágica* em perspectiva comparada”.

O texto de Eduardo Savella (“*Laocoonte* em movimento”) revisa argumentos de dois textos paradigmáticos nos estudos comparativos entre pintura e poesia (os de Aguinaldo José Gonçalves e Márcio Seligmann-Silva) para pensar, através da comparação, suas diferenças assim como as proposições de cada um dos textos, a partir de suas complementações histórico-filosóficas, em seu eixo comum, a obra *Laocoonte*, de G. E. Lessing. Os argumentos parecem aderir, ora perante um, ora perante outro autor, aquilo que se torna o próprio encerramento do texto de Savella: a sugestão de uma nova maneira de traduzir a própria comparação, quando pensados os limites, os cruzamentos e os novos tempos nos estudos comparativos de literatura e pintura.

A seção *Ensaaios de Curso* se encerra com o artigo de Rafael Mariano dos Santos, intitulado “Sobre o gênero literário do *Quixote*”, ao tentar reler, através do texto cervantino, se o mesmo poderia, sem nenhuma matização, ser entendido, de fato, como um romance, revisitando questões do gênero a partir da historiografia e do registro literário.

*

Na sequência, a seção dedicada ao evento “Voz do escritor” relembra o encontro organizado em 23 de novembro de 2021 que contou com a presença do escritor Luiz Ruffato, mediado à distância pelo professor Marcos Piason Natali e pela pós-graduanda Nathalia E. Colli. O evento, tradicionalmente voltado aos alunos e às alunas do primeiro ano da graduação no curso de Letras da USP, tem como mote a discussão dos processos criativos e daquilo que move autores e autoras no ofício da escrita no Brasil atual.

“Povo é artifício: sobre o mosaico narrativo de Luiz Ruffato”, de Nathalia E. Colli, faz mais do que simplesmente apresentar a obra de Ruffato, cuja importância na tradução da atual experiência brasileira fragmentária e dos novos experimentos na literatura se faz mais do que evidente; mais do que isso, ao nos conduzir em meio a um panorama de temas e mudanças na obra de Ruffato, Colli apresenta como possibilidade primeira de diálogo a percepção não só da produção literária como também da existência enquanto sujeitos cientes de si e do mundo, das dificuldades passíveis de enfrentamento no mundo e na literatura, principalmente quando ambos entram em confluência na experiência da escrita fragmentada, como bem lembra a autora em seu paralelo com clássicos estudos realizados por Arrigucci Jr. e Campos a respeito de *Rayuela*, de Julio Cortázar.

A seção se encerra com um texto inédito de Luiz Ruffato, “Khadijah (Maëlys)”, gentilmente cedido pelo autor para que compuséssemos mais um novo caminho ainda em elaboração em sua obra literária.

*

Em nossa seção *Tradução*, apresentamos três textos.

Os dois primeiros, “Manifesto” (1922), de Arishima Takeo, e “Movimento literário e movimento dos trabalhadores” (1922), de Hirabayashi Hatsuosuke, apresentam aos leitores embates na crítica literária japonesa do século XX, em particular a querela em torno da representação política e da criação literária. Tal debate se localiza no exato momento em que ascendem os movimentos artísticos cujos temas centrais eram o retrato da vida do proletariado japonês, por um lado, e a tentativa de expansão do próprio movimento revolucionário, por outro. As questões de estética e representação política estão presentes em ambos os textos e trazem para a cena diferentes perspectivas do que estava em jogo no âmbito da criação literária e das vozes julgadas adequadas para serem figuradas nas obras. As traduções apresentadas são de Fabio Pomponio Saldanha (DTLLC-USP), Felipe Chaves Gonçalves Pinto (DLO-USP), Gustavo Perez Katague (DLO-USP), com revisão de João Marcelo A. R. Monzani (UFRJ).

“Uma cena de Fausto”, de Aleksandr Púchkin, traduzido por Joaquim F. M. Neto (DTLLC-USP), retoma o clássico da literatura alemã a partir do empréstimo das vozes de Fausto e Mefistófeles, ao mesmo tempo que cria nova elaboração sobre o tédio e a monotonia.

*

A parte final da revista, com sua seção de *Criação*, traz ao leitor poemas de Zainne Lima da Silva, Fernando Miranda, Paulo Pivaro e Rogério Batalha, além de três pequenos contos de Rafael Souza Santos.

*

Por fim, a capa deste número é assinada por Cleiton Oliveira da Silva, desenho inspirado em uma cena do filme *Vento do Leste*, de Jean-Luc Godard, em que Glauber Rocha canta o refrão da canção “Divino, maravilhoso”, de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Posto que os temas presentes nesta edição de *Magma* convirjam para o engajamento político e suas questões estéticas, a cena retratada fica também como homenagem do artista e, por extensão, da revista a Gal Costa (1945-2022), perda recente e irreparável da cultura brasileira, que eternizou os versos cantados no filme de Godard, e que agora nos servem também de mote: “É preciso estar atento e forte/ Não temos tempo de temer a morte”.

*

Desejamos ao público leitor uma boa leitura!

Comissão Editorial da 

SUMÁRIO

ENTREVISTA - MEMÓRIA DOCENTE

20

As formas da urgência: crítica, docência e militância
– uma entrevista com Ivone Daré Rabello

THIAGO MARTINIUK

GUSTAVO ASSANO

JOÃO PACE

MARIA ELISA PAGAN

ENSAIOS DE CURSO

50

O compromisso político de Bertolt Brecht

BEATRIZ CALLÓ

65

Gustave Flaubert e o castigo histórico do mau leitor:
leituras de Georg Lukács sobre *A educação sentimental*
em diálogo com Dolf Oehler e Theodor Adorno

MARIA ELISA PEREZ PAGAN

82

“A sintaxe é também uma arma”: *Vidas Secas* nos
estertores do romance de 30

DIMITRI T. ARANTES

107

Quincas Borba e o romance oitocentista
francês: coisas deles, coisas nossas

ANDRÉ TADAO KAMEDA

125

Adorar, demorar e comer: ler e comentar Jacques
Derrida e suas perguntas a partir da pergunta “che
cos’è la poesia?”

FABIO POMPONIO SALDANHA

135 Montagem, realismo, modernidade: uma leitura de *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin, à luz de considerações de Walter Benjamin
LARA C. CASARES RIVETTI

159 A ruptura de Adrian Leverkühn e a formação de Hans Castorp: *Doutor Fausto* e *A montanha mágica* em perspectiva comparada
LUÍSA DE QUADROS COQUEMALA

178 *Laocoonte* em movimento
EDUARDO SAVELLA

188 Sobre o gênero literário do *Quixote*
RAFAEL MARIANO DOS SANTOS

VOZ DO ESCRITOR

205 Povo é artifício: sobre o mosaico narrativo de Luiz Ruffato
NATHALIA ELISA COLLI

209 Khadijah (Maëlys)
LUIZ RUFFATO

TRADUÇÃO

217 Manifesto (1922)
ARISHIMA TAKEO

223 Movimento literário e movimento dos trabalhadores (1922)
HIRABAYASHI HATSUNOSUKE

227 Uma cena de Fausto
ALEKSANDR PÚCHKIN

CRIAÇÃO

232 Monólogo a Conceição Evaristo
ZAINNE LIMA DA SILVA

234 Três pequenos contos
RAFAEL SOUZA SANTOS

237 Dois poemas
FERNANDO MIRANDA

238 Dois poemas
PAULO PIVARO

240 Cinco poemas
ROGÉRIO BATALHA

ENTREVISTA
MEMÓRIA
DOCENTE

AS FORMAS DA URGÊNCIA: CRÍTICA, DOCÊNCIA E MILITÂNCIA

– uma entrevista com
Ivone Daré Rabello

– THIAGO MARTINIUK

– GUSTAVO ASSANO

– JOÃO PACE

– MARIA ELISA PAGAN

Ivone Daré Rabello, professora aposentada do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada (FFLCH-USP), faz nesta entrevista um relato de sua trajetória como pesquisadora. Trajetória marcada pelo “sentimento de urgência” que pairava sobre sua geração, seu relato revela o engajamento político como vocação, ao modo de um baixo contínuo, sempre implicando a trajetória reflexiva da docente, desvelando as formas que assumiu a urgência em seu percurso.

1 AUTOR INCONTORNÁVEL DO SEU PERCURSO, COMO DEDUZIMOS A PARTIR DE PALESTRAS E TEXTOS, PODERIA NOS FALAR DE COMO SE DEU O PRIMEIRO CONTATO COM A OBRA DE ANTONIO CANDIDO?

A leitura de Antonio Candido é decisiva em minha formação. Além disso, sempre recorrente: a cada vez que retomo um texto de Candido, apreendo elementos novos que haviam passado despercebidos e que podem até mesmo sugerir objetos de pesquisa e problemas a investigar. A leitura da obra foi se dando aos poucos, até porque não se indicava, durante o curso de Letras, muitos textos desse autor. Lembro-me de que líamos “Um instrumento de descoberta e interpretação” (de *Formação da Literatura Brasileira*), durante a disciplina de Introdução aos Estudos Literários II (IEL–II), sem nos darmos conta, porém, de que esse era um ensaio que fazia parte de um projeto muito mais amplo. A transcrição de aulas de que resultou o livro *Estudo*

analítico do poema ainda não estava publicada, mas já circulava. Nos cursos de Brasileira lembro-me de ter lido, com muito interesse, “Literatura e cultura de 1900 a 1945” (de *Literatura e sociedade*), que revelou para mim um modo de entender a particularidade de nossa literatura jamais abandonado ou esquecido por mim. Mas foi somente em 1976/1977, quando, tendo completado o curso, inscrevi-me para o concurso de efetivação para professora da rede pública, que decidi enfrentar um dos livros da bibliografia: *Formação da Literatura Brasileira*. A leitura sistemática do volume me trouxe ensinamentos novos, imprescindíveis para entender a função e o valor das obras, bem como, e especialmente, o sentido da literatura no país periférico, e o empenho formador de nossos escritores, sempre do ponto de vista dos intelectuais da classe dominante, tal como pensavam a cultura nacional – o que é alertado por Candido. Além disso, é claro, admirava a erudição verdadeira do pesquisador, sentia a força ensaística dos capítulos sobre José de Alencar e sobre Álvares de Azevedo. A leitura de Manuel Antônio de Almeida, em *Formação*, já anunciava elementos que, muitos anos depois, se condensariam e obteriam síntese em “Dialética da malandragem”, texto fundamental para apreender de maneira clara a chamada “redução estrutural”, como Candido nomeia a articulação entre forma social e forma literária, e o “primeiro estudo literário propriamente dialético”, como a ele se refere Roberto Schwarz em análise seminal (“Pressupostos, salvo engano de ‘Dialética da malandragem’”). Aos poucos, em minha trajetória como estudiosa de Candido, pude ir me aprofundando em seus ensaios. A leitura de “De cortiço a cortiço” me permitiu ter mais compreensão de como a literatura comparada pode ser um instrumento decisivo para investigar a particularidade de nossa literatura – o país periférico pode dar contribuições insuspeitas para quem pensa a literatura somente a partir dos chamados “centros”. E o texto sobre Machado de Assis, “Esquema de Machado de Assis”, com seu teor aparentemente singelo, revela com profundidade a compreensão daquele autor que, ainda à época da publicação de Candido, embora canônico desde o século XIX, não havia sido devidamente investigado, seja em questões estilísticas que apontassem para a estratégia machadiana, seja na relação entre a obra e os grandes temas da literatura universal. À medida que os livros de Antonio Candido iam sendo lançados pude apreender cada vez mais a grandeza de seu trabalho, que, iniciando-se com os rodapés na *Folha da manhã*, seguiu com *Formação*, e então um grande número de estudos ensaísticos extraordinários que me formaram bem como a muitos outros da minha e de outras gerações. A leitura de seus textos de intervenção, publicados por Vinicius Dantas, também revela a força do intelectual que atua na esfera pública, para além dos estudos especializados. Em momentos decisivos da vida nacional, Antonio Candido jamais se furtou a posicionar-se, assim como nunca deixou de realizar função civilizatória, ao fundar departamentos, participar de partidos e de movimentos sociais, deixar claras suas perspectivas de contribuir para a luta em direção ao socialismo.

Como se vê, poderia ficar horas e horas tratando da importância de Antonio Candido em minha formação. Quero, porém, acrescentar mais um elemento: Antonio Candido também foi um grande professor. Tive o privilégio de assistir ao último curso que ele ministrou na Letras (em 1976, salvo algum deslize de minha memória), como ouvinte (pois já havia me bacharelado), sobre *New Criticism* – corrente teórica a que ele se dedicou, embora jamais tenha se limitado à mera aplicação de procedimentos dela derivados. Foi então que ouvi a belíssima leitura de “Louvação da tarde”, de Mário de Andrade (posteriormente publicada em *O discurso e a cidade*).

Em minha atuação como professora, desde o ensino público e privado no agora chamado Ensino Médio, passei a me valer de textos de Antonio Candido para ensinar aos jovens alunos o movimento da formação da literatura brasileira e também para mostrar textos analítico-interpretativos dele.

Já na Universidade, sem *O estudo analítico do poema* (cuja 1ª edição, de 1987, pela divisão de publicações da FFLCH – hoje Humanitas – era resultado da transcrição do curso de Candido, em 1963, por seus alunos), teria sido difícil para mim, ainda inexperiente, conseguir montar um curso sobre análise do poema. *Na sala de aula* (1985) tornou-se livro obrigatório para os alunos de IEL-I (estudo analítico-interpretativo da poesia), não apenas porque ali temos a generosidade do professor que ensina passo a passo os movimentos de análise e, então, de interpretação, mas também porque se constitui como uma espécie de história da poesia no Brasil.

É quase impossível revelar qual dos textos de Antonio Candido mais me formou. Desde sua história da formação da Literatura Brasileira, aos textos analítico-interpretativos específicos, aos seus estudos de Literatura Comparada sob uma perspectiva inovadora, aos textos de intervenção, aos ensaios definitivos sobre *Memórias de um sargento de milícias*, *O cortiço*, os estudos sobre a vingança (em *O conde de Monte Cristo*), o “Esquema de Machado de Assis”, a análise da cultura e da política no Brasil (entre outros na III Parte de *A educação pela noite*), o ensaio até agora insuperável sobre Drummond, até os ensaios sobre o mundo catastrófico (em “Quatro esperas”, de *O discurso e a cidade*) – todos eles, e muitos outros, imprescindíveis. Trata-se de um conjunto de textos que formam, abrem perspectivas de pesquisa para quem lê-los com a atenção merecida, com generosidade e talento insuperáveis.

2 PARA MENCIONAR OUTRA INFLUÊNCIA DECISIVA, PODERIA NOS FALAR SOBRE O IMPACTO DE ROBERTO SCHWARZ NO SEU PERCURSO CRÍTICO?

A leitura rigorosa de Roberto Schwarz deu-se num momento posterior à graduação. Conhecia alguns dos ensaios de *A sereia e o desconfiado* por interesse pessoal, como aquele sobre Kafka e outro sobre Guimarães Rosa. Mas não tinha condições intelectuais de compreendê-los bem. Ficou-me apenas a lembrança da força interpretativa e do vigor das relações que se estabeleciam entre elementos formais e o processo social. Anos mais tarde, li pela primeira vez “As ideias fora do lugar” e, impressionada com o poder de revelação da particularidade brasileira no plano das ideias em confronto com a realidade social escravocrata, atinei com a importância do ensaio – e de alguma forma lembrei-me de “Dialética da malandragem”, de Candido, sem ainda entender como a perspectiva da análise da sociedade brasileira permitiria a análise das obras do século XIX (e não apenas) numa visada que levava em conta a situação social brasileira. Alguns anos depois, e já lecionando na USP, lembro-me de que Lafetá carregava um livro e, emocionado mesmo, chegou a dizer-me que nunca lera algo tão importante para compreender Machado de Assis, e numa perspectiva totalmente inovadora. Em seguida a essa conversa, comprei *Um*

mestre na periferia do capitalismo e até hoje recordo-me não apenas do impacto que me causou mas também da dificuldade em lê-lo buscando apreender tudo que ali se colocava, de maneira a, iniciando por uma análise cerradíssima do primeiro capítulo de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, analisar a figura social daquele narrador e, confrontando-a com a matriz prática, empreender a interpretação de tal figura pondo em relação a configuração social de nossa burguesia e sua dupla fidelidade, por assim dizer, aos interesses internacionais e ao mando local. Claro que me lembrei, então, da importância de “As ideias fora do lugar” e entendi seu significado mais amplo para o estudo da literatura brasileira e da reviravolta machadiana contra o compromisso do nacionalismo empenhado dos intelectuais e escritores do XIX, que pouco fazia a crítica de sua própria leitura da realidade brasileira, menos ainda, do regime escravista, sempre procurando, da perspectiva das classes dominantes mostrar nossa potência e buscando atualizar-se do ponto de vista da cultura europeia (veja-se a importação do tema de *Senhora*, de José de Alencar, por exemplo – e a extraordinária interpretação de Roberto em *Ao vencedor as batatas*), apontando apenas, aqui e ali, para as mazelas de nosso regime escravocrata e as relações dele com a sociabilidade do “favor”. Levei cerca de um mês para a leitura de *Um mestre*, buscando compreendê-lo inteiramente. Ilusão, decerto, pois a cada vez que releio descubro elementos novos, sugestões que me haviam passado despercebidas.

A partir daí, a leitura da obra de Roberto Schwarz tornou-se uma espécie de ritual: lia e relia cada um de seus ensaios, dediquei-me muito a *Ao vencedor as batatas*. Estava ali a crítica dialética em sua plena maturidade e vigor. Me dispus a tentar fazer algo nem que fosse um décimo parecido. Passei a dar os textos de Roberto em IEL-II.

Quando saiu *Sequências brasileiras* (1999), um novo conhecimento estava sendo oferecido aos leitores. Uma análise rigorosa da contemporaneidade, internacional e brasileira, e dois ensaios fundamentais para se apreender que a literatura brasileira ainda era capaz de dar forma literária aos processos da vida social (refiro-me aos ensaios sobre *Estorvo* e sobre *Cidade de Deus*).

Como o próprio Roberto afirma, a crítica formal rigorosa é fácil de ser enunciada, e difícilíssima de ser realizada. Eu estava, e estou até agora, com dois grandes críticos para me ensinar a ousar fazê-la: Antonio Candido e Roberto Schwarz.

Ambos me formaram e, por isso, como professora procurei também orientar meus alunos com a leitura desses textos exemplares, por meio da formação de grupos de estudo.

3 EM SEU MEMORIAL PARA O CONCURSO DE EFETIVAÇÃO DO DTLLC, HÁ A CITAÇÃO DE UMA FRASE DE JOÃO LUIZ LAFETÁ ACERCA DE SUA PESQUISA DE DOUTORADO: “IVONE, VOCÊ ESTÁ ME FAZENDO VER QUE A POESIA DE CRUZ E SOUSA MOSTRA UMA FACE DO BRASIL QUE NÃO APARECE EM NENHUMA OUTRA MANIFESTAÇÃO DA LÍRICA NAQUELE FINAL DE SÉCULO”. NO TRECHO, A SENHORA AFIRMA AINDA QUE A FRASE A GUIARIA ATÉ QUANDO LAFETÁ, SEU ORIENTADOR, NÃO PUDESSE MAIS ESTAR PRESENTE. COM BASE NISSO, GOSTARÍAMOS QUE A SENHORA ESMIUÇASSE O MODO COMO ESSA FRASE RESSOOU EM SUA PESQUISA; EM SUMA, QUAL SERIA ESSA “OUTRA FACE DO BRASIL”?

Quando iniciei meus estudos sobre Cruz e Sousa, tive de enfrentar também a lírica do final do século XIX, com pouco amparo crítico. Os estudos positivos sobre a obra poética de Cruz e Sousa enfatizavam a inovação trazida por ele, com a atualização de recursos da sonoridade, que revelavam a intenção da poesia da sugestão (mais do que a dos conteúdos) e dos ideais “decadentistas”, como eram chamados então. Naquele momento, a poesia parnasiana, com seu culto à descritividade, a ausência da subjetividade e determinada perícia técnica, ganhava a audiência e a leitura de nosso público. Por outro lado, a crítica relevante de então, como a de Silvio Romero, José Veríssimo e Araripe Júnior, militava pela feição “nacionalista” de nossa literatura, e não via na obra de Cruz e Sousa senão a tentativa falhada de importar movimentos culturais europeus que nada tinham a ver com a face pujante do país. Os “decadentistas” eram, para eles, resultado de uma civilização... decadente. Sem entrar na questão da avaliação desses críticos a respeito do Simbolismo, segundo os critérios então vigentes, o que importa é que a leitura de Cruz e Sousa ficou atravessada por uma crítica fortemente negativa, agressiva mesmo, em função dos parâmetros usados para avaliar uma obra e pelo ranço racista que também a determinava. Apenas um exemplo: quando Cruz e Sousa publicou *Missal* (em 1893) – obra decerto bastante irregular e, sobretudo, fora dos padrões da época – Araripe Júnior escreveu que se tratava “de um amontoado de palavras, que dir-se-iam tiradas ao acaso, como papelinhos de sorte [...] nenhuma compreensão, ou sequer intuição do movimento artístico que pretende seguir [...] a impressão que deixa esse livro [é que] as palavras servem para não dizer nada”. Quando surgiu *Broqueis*, no mesmo ano, logo após *Missal*, a crítica não foi menos impiedosa. Apenas após a morte do poeta as avaliações se alteraram, mas sempre reiterando as agruras vividas por uma “alma sensível” num ambiente que não conseguia compreender, dada a sua sensibilidade “esquisita”, “primitiva”, em cujos versos ecoava a “monotonia barulhenta do tam-tam africano” (José Veríssimo). Em outro campo crítico, como o dos defensores do Simbolismo, Cruz e Sousa era exaltado como o Dante Negro, mas pouco se falava de sua obra, antes valorizando a ousadia do poeta negro e pobre ao buscar realizar o mais avançado da poesia europeia. Sem me alongar demais, a trajetória crítica, assim, não avaliava a obra, mas ou impunha os parâmetros dominantes de então ou valorizava a pessoa e os sofrimentos do poeta. Quando Cruz e Sousa foi incorporado ao cânon da Literatura Brasileira, em 1919, na *Pequena história da Literatura Brasileira*, de Ronald de Carvalho, o feito serviu apenas para neutralizar sua leitura, que ficou, então, restrita às tentativas de adaptação de um movimento que se julgava equivocadamente para o Brasil daquele momento, quando se acreditava estar anunciado o futuro da nação. Como compreender uma poética de negatividade como a dele? Somente anos após, com o estrangeiro que quis estudar a cultura negra no país, é que o cenário se alterou: quando Roger Bastide publicou seus *Quatro estudos sobre Cruz e Sousa*, já na década de 1940, a revelação que o conjunto trazia não foi devidamente apreciada. Insistiu-se no primeiro desses estudos (“A nostalgia do branco”), em que Bastide apontava a recorrência do branco como figuração simbólica do poeta para ultrapassar a fronteira social, ocultando suas origens negras – o que, certamente leva pouco em conta a própria dimensão estilística do Simbolismo e seus símbolos.

No segundo ensaio, “A poesia noturna de Cruz e Sousa”, mais relevante, e no entanto menos estudado, Bastide revela a reversão da “noite simbolista” (a noite boa e doce) na noite “africana”, “satânica”, em que o poeta teria colocado “seu sangue negro”, suas “heranças ancestrais”, e quebrara “pela magia negra a nostalgia da brancura”. A chave para mim estava nessa passagem de uma a outra noite. Sem a adesão apenas à questão da cor do poeta (embora a cor da pele fosse determinante de certa perspectiva do olhar da subjetividade poética), me intrigava a relação estruturante dessa poética entre a experiência social do poeta negro – que acreditara na cultura como forma de aceitação social – e sua leitura, certamente alegórica, das falsas promessas de futuro. Em minha leitura, mais que a alternância apontada por Bastide entre a poesia do “branco” e a “noturna”, há *congruência de tensões, sem superação*. Isto é, seja nas imagens do branco dissolvente ou da noite terrífica que, no entanto, acolhe, o espaço poético é representação do anseio de impossível – a neutralização das tensões – e também do horror e do rancor. Elas figuram contradições particularíssimas dessa subjetividade lírica, que formaliza a experiência histórico-social do poeta, e também as contradições reais do Brasil do período.

Creio que a frase de Lafetá, citada por vocês, me deu impulso para levar adiante a certeza de que, numa obra marcada por muitas irregularidades, havia questões decisivas a revelar naquela forma – que trazendo para dentro dela antagonismos não resolvidos pela subjetividade e muito menos pela realidade objetiva, tirava o véu ideológico, progressista, teleológico, e ainda racista, que recobria o pensamento de nossas elites. Seria o caso de lermos, por exemplo, poemas impressionantes, como “Múmia”, em que a História é alegorizada como escatológica, ou “Litania dos pobres”, em que a ladainha apresenta os pobres como as “flores dos esgotos”, num trajeto que, visando à redenção, encontra o nada, ou, ainda a “*Marche aux flambeaux*” (publicado apenas em 1961!!!!!!), em que a violência terrível, que se ocultara na poética do indizível, eclode na ira com que o sujeito lírico, anunciando o fim dos tempos e o triunfo da terra desértica, realiza sua lírica do ódio. Lança-se, na III Parte do longo poema, à sátira de um mundo demoníaco em que lobos, chacais e capitalistas, burgueses ladrões, padres velhacos e serpentes desfilam como iguais. Ao iluminismo, ao discurso da ciência e à força do capital – que no cenário do Rio de Janeiro expulsava os pobres para construir a imitação da arquitetura haussmanniana e lançava-os aos esgotos – o poeta responde com a horrenda figuração do mundo às avessas demonizado.

Como se poderá ver, na chave lírica de uma grande poesia – apesar de sua irregularidade de conjunto – a obra revela o que, no Brasil de final de século, se queria esconder. É nesse sentido que espero ter conseguido cumprir o que Lafetá me estimulou a buscar. E, como fala Adorno sobre Heine (com as devidas diferenças de dimensão, por certo), a “ferida” Cruz e Sousa ainda não foi curada; ela só o seria em uma sociedade que realizasse a reconciliação, e em que o sentimento de desterro e de mutilação, de catástrofe anunciada e de destruição absoluta (veja-se, por exemplo “Umbra”, de *Missal*) fosse supressumido pela transformação histórica – pressentida por Cruz e Sousa como impossibilidade. A lucidez dessa percepção convida não ao catastrofismo, mas à visão lúcida da necessidade de superação dos rumos histórico-políticos. Puxar o freio de emergência (como fala Walter Benjamin) diante do que já está ali, desde o século XIX, pelo menos, e que foi sentido na pele e na obra de Cruz e Sousa.

4 PODERIA NOS CONTAR UM POUCO SOBRE A INFLUÊNCIA DE JOÃO LUIZ LAFETÁ EM SUA FORMAÇÃO?

O Professor Lafetá foi fundamental (no sentido literal da palavra) em minha formação desde o início de meu percurso como aluna de Letras (em 1971). Na ocasião, o curso de Introdução aos Estudos Literários não era obrigatório, mas, devido a experiências no 3º ano do curso Clássico (como se chamava à época a opção pelo ensino médio mais voltado às Ciências Humanas), decidi-me a fazê-lo. Os professores de minha turma de IEL-I, concentrada em análise do poema, eram Davi Arrigucci (professor que ministrava 2 horas de aula) e João Lafetá (que ministrava 1 hora de aula). As aulas do professor Davi eram verdadeiras revelações do que se podia fazer a partir da análise detida dos elementos do poema, seguindo procedimentos do *close reading* e também da estilística, de maneira que a interpretação se tornasse o resultado da articulação dos elementos analíticos e sua estruturação num todo orgânico. Havia grande fascínio de minha parte pela habilidade com que se conduzia o processo. Nas aulas de Lafetá havia, então, seminários com textos teóricos de base e também tentativas, ainda iniciantes, de grupos de alunos tentarem a operação analítico-interpretativa. A articulação entre as aulas de Davi e as de Lafetá permitia, assim, apreender que a tarefa que parecia “mágica” aos alunos iniciantes era resultado de conhecimentos e da aplicação detida na leitura contínua do poema. Lafetá nos conduzia com delicadeza e rigor, do mesmo modo que apresentava os textos e conceitos fundamentais para conduzir a análise. Além disso, havia sua gentileza peculiar. Recebi elogios e fiquei estimulada a continuar. No entanto, por razões diversas, afastei-me do caminho que, diante dos meus interesses e do bom aproveitamento que tinha nas disciplinas todas, seria “natural”: a pós-graduação. Bastante ingênua, acreditava que era preciso ser convidada para fazer pós-graduação.

Três anos depois de terminar o bacharelado em Letras (1974), e dois anos depois de ter minha Licenciatura na Faculdade de Educação (1975), candidatei-me ao 1º curso de Pós-Graduação em Teoria Literária da Unicamp, num processo seletivo em que havia mais de 80 candidatos para 6 vagas. Quando fui uma das selecionadas, achei que meu caminho estava decidido. Tive aulas, à ocasião, com Roberto Schwarz (num curso sobre contos de Machado de Assis), Paul Zumthor, Benedito Nunes, entre outros.

No entanto, a militância política se acentuava com a greve dos professores (por 70% mais 2.000,00 – na gestão estadual de Paulo Egydio Martins, em 1978), e acabei por não desenvolver minha dissertação, que seria sobre *O louco do Cati*, de Dyonélio Machado.

Muitos anos depois, quando havia me afastado da militância, resolvi voltar à pós-graduação, agora no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada (DTLLC) da USP. Em 1986, inscrevi-me, sem muitas esperanças, para a seleção com Lafetá. Para minha surpresa, ele se lembrava de mim, de meu nome e sobrenome, de meus trabalhos de IEL. E aí se iniciou um longo percurso de orientação, amizade e apoio. Lembro-me de que, na entrevista, contei-lhe de meu interesse em analisar *Contos novos*, de Mário de Andrade, explicando-lhe as razões para isso. Ele, que ainda não havia publicado seu *Figuração da intimidade* (que seria editado logo depois, ainda em 1986), falou-me que, de algum modo, eu estaria tratando de algo com que lidara em seu doutoramento. Desde aquele momento, a orientação se iniciou, com indicações de leitura e sugestões teóricas, e também com compreensão, amizade e rigor genuínos da parte dele.

Isso permaneceu durante todo o processo do mestrado – que àquela época foi bastante longo (cerca de 7 anos). Lafetá me dizia que eu estava fazendo um doutorado, dado o alcance do que eu vinha apresentado nas análises. Ele, porém, preferiria que eu me mantivesse no Mestrado. Como se vê, nenhuma pressa na formação de seus orientandos; antes, tratava-se, para ele, de permitir (numa época em que a “carreira” não era o alvo último da pós-graduação) que seus orientandos ampliassem seu repertório teórico e crítico.

Nisso também ele era grande mestre. Quinzenalmente, ele reunia seus orientandos – que não eram mais que 5 ou 6 (a cobrança por muitos orientandos também não existia naquele tempo) – e nos dedicávamos à formação em teorias literárias: estilística, Spitzer, Auerbach, Frye, Formalistas, Estruturalistas, mas também Teoria Crítica. Para Lafetá, a importância do conhecimento das várias teorias era decisivo para que se pudesse dialogar *com* ou *contra* elas, além de permitir, se fosse o caso, articular conhecimentos que interessassem e fossem produtivos para o ângulo interpretativo escolhido pelo crítico. Nós, seus alunos, nos dedicávamos vivamente a esses seminários. O procedimento continuou durante o processo de Doutorado, que se seguiu quase imediatamente à defesa da Dissertação.

No Doutorado, considerei que não poderia me especializar tão precocemente – embora o caminho mais reto fosse continuar a desenvolver pesquisas com o que havia acumulado sobre a obra de Mário de Andrade. Por isso resolvi estudar um poeta que eu mesma conhecia pouco – e que, pouco estudado, era citado apenas (ou quase) por seu “Vozes veladas, veludas vozes etc”, versos que se tornaram glória e maldição. Lafetá me pediu cuidado; considerava que talvez não valesse a pena e, pelo que conhecia de meu perfil pessoal, talvez me entregasse a mergulhos perigosos em assuntos tenebrosos. Como estudioso de psicanálise, temia por mim... Mas, entendendo seus cuidados, resisti e comecei o trabalho. Quando lhe entreguei meu primeiro texto, ele me disse a frase que vocês citaram. Logo depois a fatalidade da doença se abateu sobre ele, e essa frase me guiou para que eu continuasse.

Com a presença forte de seus ensinamentos, com a certeza da formação que ele havia dado a nós, seus orientandos, com o afeto que me unia a ele, pude completar o Doutorado. Como vocês veem, a presença dele foi a de formador, amigo, leitor rigoroso (e como!) e um modelo de professor e de mestre. Tentei seguir seus passos, logo que entrei no DTLLC, organizando grupos de alunos, buscando formar meus orientandos (como ele havia feito durante longos anos). Sua presença está e continuará em mim.

5 QUEM ACOMPANHA AS DISCUSSÕES DO GRUPO *FORMAS SOCIAIS E CULTURAIS CONTEMPORÂNEAS* SABE QUE O CINEMA CONTEMPORÂNEO TEM, MUITAS VEZES, RENDIDO DISCUSSÕES MAIS INTERESSANTES DO QUE A LITERATURA PRODUZIDA HOJE. COMO AVALIAR O MOMENTO ATUAL, EM QUE A FORMA LITERÁRIA PARECE TER PERDIDO SUA CENTRALIDADE NA APREENSÃO DA MATÉRIA BRASILEIRA?

A perda da centralidade da literatura brasileira na apreensão da matéria brasileira certamente tem razões histórico-sociais. Nossos intelectuais do século XIX – em luta empenhada para a constituição da “nacionalidade” no plano da cultura –, originários quase todos da elite brasileira, quase sempre aderiram à perspectiva das classes dominantes, buscando, porém, esclarecê-las e formá-las de maneira a constituir a “comunidade imaginária” de que fala Anderson sobre o conceito de “nação”. Mesmo com poucos ou pouquíssimos leitores, essa literatura cumpria o papel para o qual se destinava, especialmente no momento em que a Colônia se tornara Nação. Machado de Assis, como revela Schwarz, retoma a tradição acumulada na literatura brasileira e, na reviravolta do ângulo interpretativo sobre a sociedade brasileira (analisada em *Um mestre na periferia do capitalismo*), já formalizava os seus impasses bem como os impasses da sociedade liberal europeia. Mas, como sabemos, isso não foi apreendido nem por seus leitores da época nem por seus críticos até meados do século XX.

O Modernismo, a partir de 1922, e por razões que não se limitam à literatura (mas, sobretudo, às diferentes visões sobre a sociedade brasileira), trouxe para o campo literário de maneira explícita uma disputa ideológica, que se acirrou a partir dos anos 1930 (como Antonio Candido nos ensina no magnífico “A Revolução de 30 e a cultura”, de *A educação pela noite*), o que, decerto, dividiu o campo dos leitores – ainda pequeno – e com uma indústria editorial incipiente (se pensarmos nos termos de hoje). É a partir de 1930, seja na prosa de ficção seja na poesia, que os campos da direita e da esquerda se mostram de maneira clara, e não há dúvidas de que os escritores próximos à esquerda, ou dela participantes, revelaram uma face do país que nossa elite não queria ver (a “consciência catastrófica do subdesenvolvimento”, para valer-me novamente dos termos de Candido, em “Literatura e subdesenvolvimento”). Talvez esse tenha sido o período em que a literatura ganhou nova centralidade, buscando uma compreensão do país que, incorporando a renovação modernista da linguagem, centralizou-se na investigação de nossas mazelas, bem como da distância entre a atuação do intelectual e do “povo”. A teoria social – que já tinha produzido obras como *Casa grande e senzala*, em 1933, *Raízes do Brasil*, em 1936 (e, anos depois, *Formação econômica do Brasil*, de 1956) – refletia sobre nossa formação social e econômica, e isso mobilizava setores intelectuais para apostar no completamento da formação da nação. A literatura e a teoria social, e mesmo a militância no campo intelectual, pareciam caminhar juntas numa direção transformadora.

Nos anos que se seguiram ao final da II Guerra Mundial e, sobretudo no final dos anos 50 e início dos anos 1960, as artes – sobretudo o teatro – empenhavam-se em contribuir para a transformação revolucionária, dirigindo-se também a espectadores que haviam sido aliados do processo da atualização das artes nacionais. O período foi de uma intensidade imensa. Mas durou pouco. O golpe militar em 1964 e a censura draconiana impediam a literatura de tratar da situação presente, a não ser com elementos alegóricos nem sempre de fácil compreensão. Por outro lado, a geração posterior fechou-se em solipsismo – e as questões existenciais ocuparam o lugar central. A literatura foi deixando seu posto de intérprete da contemporaneidade para então fixar-se nas angústias e temores dos sujeitos mutilados, com exceções, decerto. Ela, então, deixou de interessar para a “descoberta” do país na chave da atualidade.

Mas ainda há outras questões que determinam essa perda de centralidade da literatura. Como sabemos, a difusão da rádio e da TV trouxeram maneiras novas de viver vicariamente a fantasia de que todos necessitamos (Candido trata disso em “A nova narrativa”). As camadas médias e altas foram abandonando a leitura, em nome da imagem. Não por acaso, nessa época (meados dos anos 1950 e anos 1960), o conto começou a ter importância editorial, e a literatura continuou com algum poder de difusão, mesmo que com escritores apenas medianos. Além disso, a crônica literária jornalística ganhava a adesão dos leitores e por vezes cumpria não apenas a função do devaneio a partir do cotidiano mas revelava capacidade de dar expressão, por exemplo, a problemas da vida urbana – que já se tornava intolerável.

Paralelamente a isso, o cinema começava a revelar sua força de não apenas divertir, mas de interpretar o país. A obra de Glauber Rocha fala por si mesma a esse respeito. Mas não só a dele. Houve nos anos 1960 uma produção valiosa e fundamental para entender a realidade brasileira e o ponto de vista pelo qual era analisada. Basta citar filmes como *O bandido da luz vermelha*, *Vidas secas*, *Os fuzis*, *Deus e o diabo na terra do sol*, *O assalto ao trem pagador*, *O caso dos irmãos Naves* e *Terra em transe* – para mencionar apenas alguns dos grandes filmes que investigavam a situação social brasileira e, em certas obras, causas e consequências do golpe militar, bem como da impotência de nossos intelectuais para fazer frente à situação, além de assinalar a alienação da consciência popular. Mesmo que essa filmografia tenha público específico – e pequeno, no mais das vezes – ela apreende algo que a literatura não vinha sendo capaz de realizar: especialmente a situação do país na ditadura e as decepções, crises, angústias da intelectualidade.

Talvez também por causa disso, a literatura foi perdendo seu lugar anterior – embora isso não impeça de modo algum que algumas obras tenham a força de revelar aspectos decisivos da realidade brasileira. Novamente cito *Estorvo* (de 1991) e *Cidade de Deus* (de 1997), bem como os ensaios de Schwarz sobre ambos (em *Sequências brasileiras*, de 1999).

Hoje, com a multiplicação das editoras, com a ampliação do catálogo de obras nacionais, implementada pelo identitarismo, a literatura ocupa um nicho de mercado importante, e surpreendente (basta pensar por exemplo no sucesso editorial recente de *Torto arado*). A questão, porém, é que, muitas vezes limitada à defesa de questões identitárias, essa literatura, embora com função social importante, nem sempre tem valor literário relevante. Isso preocupa porque não se pode – sem riscos – discutir essa relação entre função social e valor estético, num cenário em que é fácil dar a pecha de preconceito a quem se deseja crítico literário. Isso, decerto, cria uma questão bastante atual no cenário da crítica: se a literatura e a crítica não são capazes de promover debates efetivos – sobre sua função mas também sobre seu valor – como poderiam ocupar um lugar central? Como poderiam fazê-lo, se elas próprias se propõem a ser uma interpretação fragmentada da realidade? Decerto, a defesa das causas identitárias tem fundamento social e histórico, mas ela não precisaria se integrar a um debate mais amplo, que levasse em conta as classes sociais e a luta de classes, dado que as desigualdades e injustiças não se limitam a questões étnicas, etnográficas ou de gênero, embora todas elas façam parte do problema?

6 MUITOS DOS MOMENTOS DECISIVOS DE SEU PERCURSO COMO PESQUISADORA NA PÓS-GRADUAÇÃO SE DERAM SIMULTANEAMENTE À ATIVIDADE DOCENTE EM COLÉGIOS PÚBLICOS E PARTICULARES AO LONGO DAS DÉCADAS DE 1970 E 1980. PODERIA FALAR UM POUCO COMO A ATIVIDADE DE SALA DE AULA CONTRIBUIU PARA A PESQUISA E VICE-VERSA?

A sala de aula, para mim, é a vida *do professor*. Penso que não há possibilidade de formar-se como pesquisador sem que se passe pela sala de aula e se procure entender como se desenha o perfil dos alunos – cada vez mais despreparados, desde a falência do ensino público no país.

A relação entre aula e pesquisa se constitui numa maneira de apreender modos de desenvolver o pensamento e a prática, ainda que a pesquisa – se entendida apenas academicamente – possa prescindir de uma aprendizagem que seja conquistada apenas no contato direto com os alunos.

Durante meus anos de pós-graduação, no Mestrado, trabalhava em colégios públicos e em colégios privados. A defasagem era imensa – e isso me preocupava muito. Como atuar para que a escola pudesse apaixonar os alunos pela literatura e pela interpretação da sociedade? Em minha época de ginásio e de colégio (que, na escola pública era para poucos, pois havia rigorosos processos de seleção entre o chamado primário e o ginásio – o que corresponde hoje ao Ensino Fundamental I e o Ensino Fundamental II), os alunos tinham na escola pública uma possibilidade real de ascensão cultural – bem como de perspectivas críticas. Lembro-me das aulas de Francês, por exemplo, no Clássico, em que só falávamos francês e o saudoso professor Mário tinha uma biblioteca com clássicos em francês que emprestava a alunos que julgava interessados. (Li Dostoiévski pela primeira vez em francês!) Lembro-me das aulas de Marilena Matsuo, que ocupava um cargo de substituta da professora de Português, no 3º ano colegial. A antiga professora enchia a lousa com nomes de autores, obras – e a nós restava copiar. Quando Marilena assumiu as aulas, começou a trabalhar com análise efetiva. Como eu era muito interessada, ela me propôs apresentar uma análise de poema. Nada mais, nada menos que “Nudez”, de Carlos Drummond de Andrade. Não sei bem o que fiz, mas fiz. E a experiência foi muito importante em minha trajetória.

Quando, já formada, assumi classes na rede pública de ensino (desde 1977, quando houve concurso público para vagas no ensino estadual), tentei coisas semelhantes, especialmente a análise detida dos textos que propunha para leitura. As atividades, claro, variavam muito, dado que trabalhava com turmas de níveis escolares muito diversos (5ª série, 8ª série, colegial). Descobri, então, o que vem a ser, acho, minha marca: a aula é um diálogo, em que sempre parti do que *a classe sabe* para chegar ao que *ela não sabe*. Esse pressuposto vale também para a pesquisa.

7 UM TERMO QUE APARECE COM FREQUÊNCIA EM SEU MEMORIAL PARA SE REFERIR À SITUAÇÃO POLÍTICA DO PAÍS EM DIFERENTES MOMENTOS DE SUA TRAJETÓRIA É “URGÊNCIA” (“MEU SENTIMENTO DE URGÊNCIA”, “URGÊNCIA DOS TEMPOS”). COMO ESSA “URGÊNCIA” AFETOU SUAS ESCOLHAS PROFISSIONAIS E A ESCOLHA DE SEUS TEMAS DE ESTUDO?

Estávamos nos anos que se seguiram à passagem do governo militar para o governo civil, e havia uma esperança efetiva de redemocratização. Havia esperanças, embora a aprovação da Lei da Anistia, em 1979, no governo de João Batista Figueiredo, motivada por razões estratégicas e pelo retorno de movimentos populares, tivesse deixado claro que as condições para tal aprovação incidiam sobre a impunidade dos crimes do Estado e dos paramilitares. Ainda sob a presidência de João Figueiredo, que durou até 1985, cresceram por todo o país os movimentos populares pelas Diretas Já, desde 1983 e 1984, culminando com a frustração generalizada diante do veto da Câmara à emenda Dante de Oliveira, apresentada em 1984. Tratava-se de um momento urgente, que trazia às ruas a população como desde 1968 não se via. Embora a eleição seguinte, indireta, tenha aprovado Tancredo Neves e o vice José Sarney, em 1985, as mobilizações continuavam a forjar a rota para as diretas, que ocorreram em 1989, com tenebroso resultado: a eleição de Fernando Collor. Mas crescia a força das organizações políticas, pois, nessas eleições, Lula, candidato pelo PT, chegou em 2º lugar na disputa. A fundação do PT, nos anos 1980, havia sido resultado de uma guinada na organização institucional da política brasileira em que, pela primeira vez, um partido de massas – com adesão de intelectuais importantíssimos para a vida cultural e social do país – disputava eleições para a presidência da República, sob o signo da luta socialista (àquela época, tratava-se disso). O governo de Luiza Erundina, em 1988, na prefeitura de São Paulo, parecia revelar que era possível obter conquistas à esquerda, ainda que em cenário localizado, depois dos anos da barbárie militar. Mas, dado o otimismo da época, não se via o tamanho do estrago e o tamanho da reação que viria, ou que já estava em curso.

Por isso mesmo, havia em todos nós, à esquerda, um sentimento de urgência, de que era preciso contribuir de algum modo para que algo de utópico começasse a se realizar. Muitos não se davam conta de que as estruturas criadas pela ditadura continuavam ativas, bem como de que o país entregue pelo regime militar estava em plena desagregação. Acreditávamos ser possível reverter o quadro da desintegração.

No meu trabalho com a população, integrei-me à equipe que se dedicaria à formação de jovens nas Bibliotecas Públicas de regiões mais distantes do centro cultural de São Paulo. Ao trabalhar com jovens, percebi que os velhos caciques – ligados às instituições poderosas que haviam perdido seu lugar com a saída do regime militar – não largavam o osso: na Biblioteca em que trabalhei, por exemplo, em Santo Amaro, a direção boicotou os Encontros de Leitura, o que levou a haver apenas 8 participantes. Por outro lado, os jovens e aguerridos militantes do PT enfrentavam essa situação com certa violência, o que só agravava o quadro.

Na Universidade, procurava não apenas escolher obras em que questões sociais e políticas ficassem mais à mostra (sempre privilegiando, porém, a estruturação e o valor estético das obras), sobretudo por meio da análise de questões ligadas à divisão de classes e à ótica da burguesia. Nesse sentido, Machado de Assis era fundamental, mesmo que eu estivesse inspirada ainda apenas com “Esquema de Machado de Assis”, de Candido, embora já tivesse acesso a “As ideias fora do lugar”, de Schwarz; e também Manuel Antônio de Almeida, que me permitia trabalhar com “Dialética da malandragem”, de Candido, e também com “As ideias fora do lugar”.

Não havia – como não deveria haver nunca, em minha opinião – espaço para o beletrismo. Os estudos que fomentassem a relação entre processos sociais e formas literárias eram de fato urgentes. Como ainda o são.

8 SEUS ANOS DE GRADUAÇÃO FORAM VIVIDOS ENTRE 1971-1974, OU SEJA, QUASE TODA A ERA MÉDICI, O PERÍODO MAIS TENEBROSO DA DITADURA. A MARIA ANTONIA E O CONGRESSO DOS TRÊS SETORES DE 1968 ERAM LENDAS E COISAS DO PASSADO. COMO ERA ACOMPANHAR O MOVIMENTO ESTUDANTIL E MANTER OS ESTUDOS EM DIA NAQUELE MOMENTO TÃO DURO DA SITUAÇÃO POLÍTICA DO PAÍS?

Entrei na Universidade muito jovem e muito inexperiente em matéria de política. Cheguei a participar do grêmio de minha Escola e de passeatas no Largo do Paissandu, gritando “Abaixo os yankees” – naquele momento em que a luta se concentrava na recusa ao imperialismo – e não na luta de classes... Mas não tinha nenhum conhecimento político mais desenvolvido. Já na Faculdade, apenas sentia o clima pesado, as notícias censuradas, as informações sobre cassação de professores, e, no caso específico do curso de Letras, a ausência absoluta, ou quase, de referências a críticos marxistas. Dominava exclusivamente a leitura estruturalista – e falar de relações entre literatura e sociedade era quase um crime. Lembro-me de que apenas Lafetá indicou a leitura de Lukács, “Narrar ou descrever”, no 2º semestre de IEL, dedicado à prosa de ficção... (Salvo engano, ele era vigiado e foi punido por indicações “subversivas” pela Reitoria). Assim, pouco me desenvolvi seja na atividade política seja na leitura da teoria crítica que, posteriormente, orientaria meu rumo como pesquisadora.

Lembro-me bem das atividades do grêmio da Letras, muito atuante, que, no entanto, eram quase fechadas, quase clandestinas, salvo um ou outro evento, como a vinda de Foucault e Sartre para falar aos alunos nos barracões da Faculdade de Psicologia. Era 1975. Ano do assassinato de Vladimir Herzog nos porões da ditadura e cujos esbirros não tiveram pejo algum em simular um suicídio e impor fotos espúrias a toda a imprensa. O acontecimento foi devastador e organizaram-se eventos para protestar contra o assassinato. De algum modo, mobilizei-me e comecei a tentar apreender melhor o processo político que vivíamos. Mesmo com questões pessoais muito graves, que em nada se relacionavam à política, pude ao menos ler mais, tentar compreender mais. Fui ao ato ecumênico organizado por Dom Paulo Evaristo Arns em 31 de outubro de 1975, que reuniu grande número de pessoas em praça pública – a Praça da Sé –, o maior ato desde 1964. Não havia como estar lá sem politizar-se.

Mas a experiência de militante sindical – em 1978 e por vários anos seguidos – e a quase imediata entrada em uma organização clandestina (a Organização Socialista Internacionalista – OSI) permitiram não apenas minha formação política, mas sobretudo a prática da política na atuação em movimentos sociais. Isso trouxe um salto em minha percepção e consciência políticas, num tempo em que a urgência era um sentimento que movia à certeza de que seria possível transformar algo, com luta e obstinação, com sacrifícios na vida pessoal e abandono da vida acadêmica.

9 DE QUE FORMA A MILITÂNCIA NA OSI (ORGANIZAÇÃO SOCIALISTA INTERNACIONALISTA) AFETOU SUA TRAJETÓRIA DE DOCENTE? DE QUE FORMA MILITÂNCIA E TRABALHO INTELECTUAL SE RELACIONAM EM SUA TRAJETÓRIA?

Minha militância na OSI foi um dos resultados de meu trabalho na greve de 1978. A atuação no comitê dos professores da Zona Leste, sediado na Igreja da Penha, mobilizava todos os meus esforços. Eram 12 horas por dia, convocando, fazendo piquetes, reunindo os professores. O ânimo para a luta era coletivo, e minha atuação me envolvia inteiramente. Fundada em minha prática recente como professora da rede pública, sentia os efeitos mais do que perversos do achatamento salarial, das más condições das escolas (naquele contexto, pois hoje é ainda muito pior), e, mesmo sem preparo político propriamente dito, envolvia-me nas discussões e passei a liderá-las, junto a outros companheiros. Foi daí que veio o interesse da OSI por minha formação. Creio que, ainda além da militância propriamente dita, a formação política que recebi por via de lideranças da OSI no movimento foi decisiva para a disciplina do estudo de grandes textos de formação (de Marx a Trotski) e também para a articulação entre a teoria e a análise da conjuntura e a prática.

Naqueles anos, e com a retomada das greves e das manifestações de trabalhadores, a emergência da realização do projeto de um partido dos trabalhadores envolvia a todos nós. A OSI passou a participar da defesa de greves de trabalhadores e da fundação do Partido dos Trabalhadores, mesmo como ala minoritária, já que nem todos do futuro partido eram de fato socialistas. O engajamento da militância da OSI implicava muito trabalho de base, participação em reuniões, piquetes, e muita, muita discussão interna. Tudo isso não só me ensinou a pensar politicamente, como também a ter mais clareza a respeito das diferentes análises de conjuntura e das dificuldades em se articular um projeto de emancipação política.

As divergências internas que comecei a sentir me afastaram, porém, da militância comprometida. Tendo saído da organização em 1987, se não me engano, ficaram comigo aprendizagens fundamentais: a luta por ideais políticos, sem tergiversação, e a necessidade de construir um diálogo com os trabalhadores que levasse em conta diferentes maneiras de compreender a situação, suas origens e finalidades, de maneira a realizar o que se chamava então de “trabalho de base” para, transformando modos de apreender os fatos, unir forças numa direção efetivamente nova.

Mesmo que a luta, que teve muitas conquistas específicas, não tenha chegado a resultados como os que desejávamos (como a própria disputa pela direção do PT demonstrou e especialmente os rumos que tomou o PT ao conquistar o poder institucional, tornando-se reformista por princípio), ela foi importante num contexto que prometia mais do que realizou.

Já fora da Organização, os ensinamentos e a prática que resultaram do trabalho da militância permaneceram, em outra chave, na docência. Um deles foi a disciplina de estudos para procurar articular os fenômenos (também culturais) à história e à política da sociedade capitalista – seja em sua interpretação nacional, seja no contexto da sociedade global. Outro deles foi a prática da discussão, com os alunos, de maneira que se partisse do que eles compreendiam para chegar ao que não ainda não sabiam, o que inclui, decerto, tanto a perspectiva histórico-social quanto a perspectiva cultural.

E talvez a mais subjetiva das relações entre militância e prática intelectual sejam o anseio e a insistência na intervenção, seja em sala de aula, seja na cena pública (mesmo que limitada à Universidade e às escolas de ensino médio).

10 UMA OBRA QUE PARECE TER SIDO DECISIVA NA SUA TRAJETÓRIA DE DOCENTE FOI *CONTOS NOVOS* [1947], DE MÁRIO DE ANDRADE. A SENHORA CONFRONTOU ESTES CONTOS COM LEITURAS PRÓPRIAS, MATIZADAS COM EXPERIÊNCIAS DE VIDA, COM TRABALHO EM SALA DE AULA JUNTO A ALUNOS DA REDE PÚBLICA E NA ABORDAGEM RIGOROSA DE PESQUISA DE PÓS-GRADUAÇÃO. NOS FALE COMO ESTE AUTOR E ESTA OBRA LHE PERMITIRAM APROFUNDAR SEU TRABALHO COMO PROFESSORA E PESQUISADORA.

Minha entrada no Mestrado, com o estudo de *Contos novos*, foi movido inicialmente pela paixão por aqueles contos, que diziam algo sobre a constituição da subjetividade burguesa, num momento histórico e cultural em que tabus e desejos se tensionavam e davam contornos às trajetórias individuais. Mesmo estando eu e minha geração já distantes dos conflitos expressos no volume de contos (sobretudo ligados à sexualidade, nos contos em 1ª pessoa), algo me intrigava porque permanecia atual: a tensão entre a vivência dos próprios desejos, a necessidade de sair do solipsismo, o anseio de encontrar companheiros de rota. Foi assim que me decidi a enfrentar o livro. Mas o estudo sistemático dele trouxe muitas e outras coisas, a mais importante delas sendo a formalização dos conflitos da subjetividade (na chave psicanalítica que está dada principalmente nos contos em 1ª pessoa do volume) e a presença de um narrador em 3ª pessoa que buscava acompanhar os passos de um outro social – do qual quer se aproximar, apesar das diferenças sociais e por causa da solidariedade psicossocial. Isso envolveu bastante estudo, seja das formas narrativas, seja do gênero conto (e sua relação com um romance de formação, fragmentado), seja da psicanálise (algo indiciado pelo próprio narrador).

Tudo isso me formou como pesquisadora – e hoje ao tentar reler meu trabalho vejo como ele é o texto de alguém fascinado pelo *close reading*, sem, porém, desenvolver aquilo que, creio, é decisivo: as relações entre as formas literárias e o processo social. De certa forma, é um trabalho ao mesmo tempo excessivo e incompleto. Acredito que ter feito aquele caminho me ensinou bastante, também sobre o que *não se realizou* ali. Por isso, essa falha – percebida apenas posteriormente – me ajudou como pesquisadora. É importante descobrir o que não conseguimos realizar para dar passos novos.

11 EM SUA TRAJETÓRIA, A SENHORA LIDOU COM ALGUNS DOS MAIORES DESAFIOS DA PRÁTICA DOCENTE EM SUA ÁREA DE ATUAÇÃO PROFISSIONAL, DESDE PROCESSOS DE ALFABETIZAÇÃO, TRABALHO COM LITERATURA COM ALUNOS EM COLÉGIO ESTADUAL ATÉ OS RIGORES DO TRABALHO DOCENTE NO MEIO UNIVERSITÁRIO USPIANO. O QUE DA SUA FORMAÇÃO PROFISSIONAL EM REDE ESTADUAL DE ENSINO PERMANECEU OU SE DESDOBROU NO SEU TRABALHO COMO PROFESSORA UNIVERSITÁRIA?

Acho que de alguma forma já falei sobre isso, mas não custa reiterar. Aprendi que ensinar implica *partir do que o outro sabe* para levá-lo ao *que ele ainda não sabe*. Por isso, a intervenção dialógica é fundamental para mover o processo dialético do conhecimento, Acredito que isso me orientou desde 1977 quando entrei na rede pública de ensino (e mesmo antes, com experiências em Cursinhos pré-Vestibulares e na rede do SESI, com aulas dentro de fábricas, para filhos de operários) e persiste até hoje.

A questão, porém, não se resume a isso. É preciso também valer-se do conhecimento para transmiti-lo de maneira a construir uma educação para a transformação. Por isso, também o estudo mais rigoroso – e centrado mais na voz do professor do que na opinião inicial dos alunos –, seja de textos literários, seja de textos teóricos de difícil compreensão inicial, tem de ser encaminhado, em minha opinião, pelo professor, que esclarece conceitos, amplia as articulações entre conceito e realidade prática, entre texto e processo social.

12 OUTRO AUTOR DECISIVO DE SEU TRABALHO DE PESQUISA É DRUMMOND. EMBORA FIQUE CLARO EM SEU MEMORIAL A IMPORTÂNCIA DA LEITURA DO POETA MINEIRO AO LONGO DE TODA SUA TRAJETÓRIA, FALE-NOS SOBRE COMO SE DEU SEU APROFUNDAMENTO CRÍTICO SOBRE A LÍRICA DRUMMONDIANA NA SALA DE AULA NO MEIO UNIVERSITÁRIO. ONDE ELE SE SITUA NA SUA CAMINHADA COMO PESQUISADORA E PROFESSORA? A SENHORA AINDA PRETENDE SE DEDICAR A ELE EM SUA ESCRITA ENSAÍSTICA?

Quando iniciei a docência no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, em 1989, tratava-se de turmas de IEL-II, com análise e interpretação da prosa de ficção. Mário de Andrade e Machado de Assis foram alguns dos autores escolhidos para tratar das questões técnico-formais e interpretativas, assim como Antonio Candido e Schwarz para as questões críticas, além dos textos propriamente teóricos sobre elementos da narrativa. No semestre seguinte, já em 1990, com IEL-I, e o estudo do poema, encontrei a oportunidade de me concentrar em Drummond – poeta preferido desde os meus tempos do que hoje é chamado de Ensino Médio. Isso foi importante porque passei não apenas a ler sistematicamente a obra poética de Drummond, mas também a fortuna crítica sobre ela.

A grandeza da obra até hoje me assusta – também pelo tamanho da vontade de escrever algo amplo sobre ela. Pouco a pouco, com a ajuda fundamental dos trabalhos que realizava em sala de aula – que me estimulavam a produzir análises detidas – acho que meu conhecimento sobre a obra se aprofundou. Aos poucos, trabalho na docência e pesquisa foram – e ainda estão – se articulando (mesmo que hoje esteja fora da situação regular da sala de aula). Venho publicando ensaios específicos – sobre um poema, sobre um problema, sobre um percurso na configuração da subjetividade – mas sempre com o sentimento de insuficiência.

A obra de Drummond – e apesar de textos fundamentais como os de Iumna Maria Simon e de Vagner Camilo, ou, mais recentemente, de Wisnik, e a grandeza de “Inquietudes na poesia de Drummond”, de Candido – ainda merece um estudo de conjunto, que abarque a questão da subjetividade lírica – e seu fundamento de classe – e a relação com o tempo histórico e social. Quem sabe eu consiga arrumar coragem para contribuir para essa empreitada de muito, muito fôlego.

13

HOJE A OBRA DO PROFESSOR PAULO ARANTES OCUPA UM LUGAR DE DESTAQUE EM SUAS INTERVENÇÕES E REFLEXÕES SOBRE FORMAS CULTURAIS E TEMAS DA REALIDADE CONTEMPORÂNEA. COMO O PENSAMENTO DESTE AUTOR SE SITUA EM SEUS TRABALHOS RECENTES?

Conheci a obra de Paulo Arantes a partir de meados dos anos 1990 – tardiamente, como se vê, pois não lia os estudos de Filosofia que já o haviam marcado no cenário intelectual brasileiro. A leitura de *Sentimento da dialética na vida intelectual brasileira* e de *Sentido da formação* (com co-autoria de Otilia Arantes) foi preciosa para o meu próprio esclarecimento a respeito de um processo de acumulação na crítica literária dialética e do que significava a “formação” no contexto brasileiro. Desde então, nunca mais abandonei a leitura de tudo que saía com a assinatura de Paulo Arantes. *O fio da meada*, *Extinção*, *Zero à esquerda* foram obras que me instigaram – embora nem sempre eu conseguisse compreendê-las bem. Lembro-me do meu espanto – positivo – ao ler os ensaios de *Extinção*, pelo avanço que representava em nosso cenário de discussões a respeito da política brasileira. Tornei-me, então, frequentadora dos Seminários das Quartas Paulo Arantes – que sempre me traziam informações e conhecimentos

absolutamente novos sobre a situação contemporânea. Esses Seminários acolhiam jovens estudantes (embora no início, quando eu ainda não participava deles, quem falava eram grandes mestres), que buscavam com métodos os mais diversos apreender a particularidade de nossa situação contemporânea. E ali ficava, por vezes até meia noite (os seminários se iniciavam às 19h30), esperando o momento em que Paulo Arantes falava – e sempre iluminava tudo o que havia sido colocado, seja pelos apresentadores, seja pelos participantes, num clima de muito diálogo e de opiniões diversas. Havia ali um clima de efetiva aprendizagem, em que todos saíamos diferentes do que havíamos entrado, com mais argúcia, com mais conhecimento, com mais crítica.

Essa atmosfera que se encerrou (?) com a pandemia dificilmente poderá ser reestabelecida. Mas Paulo Arantes, além de grande intelectual é também um intelectual de intervenção, e suas *lives* atualmente nos ajudam a ter lucidez diante do quadro em que vivemos, da luta contra falsas promessas de novo desenvolvimentismo (?!), ou da ideia de que finalmente construiremos a nação (?!).

A leitura de Paulo Arantes nem sempre é simples. Sua prosa vertiginosa, em que aos longos períodos – sempre dialéticos – somam-se referências atualíssimas e referências que remetem à origem de conceitos e concepções, e as perspectivizam, exige disciplina e esforço. Também isso aprendi com ele e, por razões diferentes da escolha estilística, também com Schwarz, com Adorno e com Benjamin. Também nisso eles me ensinaram a buscar a prosa justa para uma escrita radical, “de ferro”.

Com relação à docência, Paulo Arantes me ajuda a ser professora também (no sentido de que é preciso ouvir o outro, mas também enfatizar a minha própria fala, sem desmerecer a outra).

Já como ensaísta (ou tentativa de me tornar uma ensaísta), aprendi muito com ele, seja pelas referências ao que ele nos traz, nos diversos livros que mencionei, seja pelo sentido seminal da análise da vida contemporânea (presente desde *Zero à esquerda* e *Extinção*, até o recente *Formação e desconstrução*).

Tenho de destacar, também a importância de *O novo tempo do mundo* (de 2014) para minha formação: havia lido Laval e Dardot, a *Nova razão do mundo*, de 2009 (em francês) e então pude constatar a força das análises de Arantes para pensar o cenário ocidental e o brasileiro, num quadro mais amplo que o oferecido pela análise de Dardot e Laval. Logo depois, em 2015, eu e o professor Edu Teruki Otsuka demos um curso sobre Literatura e Cinema Contemporâneos, na pós-graduação do DTLLC, profundamente inspirado em textos de Paulo Arantes, e que resultou, devido a pedidos de alguns dos alunos, na formação do grupo “Formas culturais e sociais contemporâneas”, que, de muitos modos, dá fôlego a nossas pesquisas e ambiciona tornar-se um modo de produzir coletivamente.

Muito do que hoje tento realizar, como docente e ensaísta, deve demais a três grandes influências: Antonio Candido – como o grande inaugurador da crítica em que o estudo detalhado do texto permite a compreensão de processos das formas sociais –, Roberto Schwarz – cujos textos me ensinam sempre e muito sobre a realização radical e inovadora da teoria crítica na análise dos processos e das obras culturais – e a Paulo Arantes, pela sua análise do mundo contemporâneo e da própria teoria crítica brasileira.

Como se torna cada vez mais evidente, pelo rumo atual do capitalismo, a ilusão objetiva, ou o esforço de civilizar o país a despeito da lucidez com que se analisava o desenvolvimento capitalista global, encerrou-se. Ou, de modo mais direto: encerrou-se a teoria crítica brasileira, tal como foi concebida desde os anos 1930, na análise da nossa particularidade levando-se em conta o regime capitalista, e cujo alvo era o completamento da formação do país, com a integração dos cidadãos. Paulo nos convida a *imaginar* outras formas de pensar a transformação e de encarar, com lucidez, o rumo catastrófico em que estamos. Aqueles que antes o consideravam catastrofista, hoje reconhecem o acerto de suas posições. E jamais podemos deixar de reiterar: o anúncio do que já existe e do que está ainda por piorar não significa, de modo algum, qualquer desistência. Trata-se antes de mobilizar a consciência e a imaginação para buscar novas formas de ação. Ou, ainda, de buscar nas ações que existem e que anunciam algo novo algo que fomente a imaginação. O rigor do pensamento de Paulo Arantes me estimula e me convida a tentar avançar mais na análise da sociedade e de suas tentativas de representação nas formas culturais.

14 FORAM EM SEUS ANOS DE GRADUAÇÃO E NOS PRIMEIROS MOMENTOS DA VIDA COMO DOCENTE QUE SE TORNARAM CLARAS SUAS ESCOLHAS INTELECTUAIS E SEUS DILEMAS PROFISSIONAIS DIANTE DAS OPÇÕES INSTITUCIONAIS QUE O MOMENTO HISTÓRICO FORNECIA. MUITO POUCO, NO ENTANTO, É DITO SOBRE SUA RELAÇÃO COM A VIDA CULTURAL DA CIDADE NESTE MOMENTO. QUAIS PEÇAS A MARCARAM À ÉPOCA? A SENHORA JÁ ESCUTAVA DEBATES SOBRE OS FILMES QUE ERAM LANÇADOS? COMO ERA A VIDA CULTURAL NA CIDADE DURANTE ESTES PRIMEIROS ANOS DE ESTUDANTE DE LETRAS E TRABALHADORA DA EDUCAÇÃO?

Minha memória do tempo não é muito delimitada. Não posso precisar com clareza os filmes e peças teatrais a que assisti sem, provavelmente, misturar a cronologia. Lembro-me, com clareza, de que a primeira peça adulta a que assisti foi ainda quando frequentava o hoje chamado Ensino Médio. Tratava-se de uma encenação de *Galileu, Galilei*. Já eram tempos da ditadura – mas o teatro, salvo engano, ainda apresentava peças que, de maneira alegórica, representavam os dilemas da vida do intelectual. Frequentava bastante o teatro Ruth Escobar, onde eram realizadas encenações de vanguarda, como *Cemitério de automóveis*, *O balcão* (e, diga-se de passagem, forjando documentos que atestavam que eu era maior de idade...).

Já na Universidade, morando num bairro distante (Penha), trabalhando oito horas por dia no Centro de São Paulo e frequentando aulas à noite na USP, tinha pouco tempo para vivenciar importantes experiências culturais que se davam apesar da censura rigorosa e burra. Nessa época me aproximei mais da música, e Chico Buarque me parecia extraordinário. A MPB tinha vigor e, mesmo com seus conteúdos censurados, ela conseguia realizar o intento de tratar dos dilemas da cotidianidade sob o regime dos militares. Quando meu orçamento permitia, assistia a shows. Lembro de ter assistido “Doce Bárbaros”, ainda na década de 1970, bem como me lembro de certa antipatia pelo rumo que os ícones do tropicalismo musical pareciam estar tomando (e que só fui compreender de fato muitos anos depois, lendo Roberto Schwarz, e seu “Cultura e política, 1960-1969”, de *O pai de família*). Mesmo com dificuldades, procurava levar meus alunos da rede pública para assistir a peças – o que sempre se tornou algo importante para eles, que, na maioria, nunca tinham ido a uma casa de espetáculos teatrais.

Tornei-me frequentadora da Mostra Internacional de Cinema (assistia a 4 filmes em sequência), buscava atualizar-me e, especialmente, conhecer os clássicos do cinema italiano, do cinema francês (especialmente a *Nouvelle Vague*), do cinema alemão expressionista, do cinema japonês, entre tantos outros. Tornei-me fã incondicional de Visconti – e cheguei mesmo, anos depois, a criar um curso no Colégio Santa Cruz – no final da década de 1980: dispúnhamos de fitas gravadas em VHS e, depois de assistirmos aos filmes, discutíamos seus procedimentos formais e suas relações com a sociedade. Era um curso livre – e muito agradável, mesmo quando (ou até porque) o filme batia de frente com as questões de classe das turmas (como *Violência e Paixão*, de Visconti). Lembro que nessa época estava em cartaz *Saló*, de Pasolini, e pedi aos alunos do Santa Cruz que fossem vê-lo porque certamente a censura o retiraria de cartaz: os poucos que assistiram ficaram muito incomodados e não entenderam por que eu havia indicado tal filme... O fascismo e suas taras pareciam estar distante de nós – e compreender aquilo que Pasolini resgatava e transfigurava como alerta parecia-lhes muito distante e incompreensível.

Quando me tornei professora na USP, estava com uma filha muito pequena, e pouco dispunha de tempo, nos anos iniciais, para frequentar cinema e teatro. Resolvia meus desejos com aparelhos de vídeo cassete e com toca-discos... Assim, passei bastante tempo sem assistir a nada fora de casa; em geral, saía com minha filha e a levava a filmes e peças de teatro infantis.

Desse modo, sei pouco sobre a vida cultural da cidade entre os anos de 1988 a pelo menos 1996... De todo modo, quando penso nisso, vejo a diferença do que ocorria nos anos 70 – e apesar da ditadura – e aqueles e estes anos. Praticamente não há mais cineclubes (e eu os frequentava bastante), de maneira que as pessoas aficionadas ao cinema têm de ver os clássicos necessariamente em aparelhos de DVD. Em contrapartida, os grupos teatrais – nascidos ou desenvolvidos por via da Lei de Fomento, para o bem e para o mal... – apresentam muitos temas, procedimentos, modos de produção e realizações do maior interesse. Veja-se o caso de Companhias como Latão, Feijão, Bartolomeu, por exemplo, além dos grupos que atuam diretamente nas periferias. Do mesmo modo, o cinema independente – sobretudo o mineiro – vem produzindo fitas que revelam aspectos fundamentais da sociabilidade e da sociedade brasileira.

15

SERIA INTERESSANTE PASSAR POR UM TEMA QUE, DE UM MODO OU DE OUTRO, REAPARECE AO LONGO DO SEU TRABALHO CRÍTICO: A FIGURA E A POSIÇÃO DOS “HOMENS DE LETRAS” NUMA SOCIEDADE COMO A BRASILEIRA. PODEMOS PENSAR EM TRÊS EXEMPLOS, COLHIDOS DE MOMENTOS DISTINTOS DA SUA PRODUÇÃO: NA ANÁLISE QUE VOCÊ FEZ DE “O POÇO”, DOS *CONTOS NOVOS*, IDENTIFICANDO O INTELLECTUAL NO NARRADOR-TESTEMUNHA DISCRETO E IMPOTENTE; NA INTERPRETAÇÃO DO HUMOR NO PRIMEIRO DRUMMOND, AO FALAR DA SEPARAÇÃO CARACTERÍSTICA DO POETA NACIONAL COM RELAÇÃO À PRAÇA PÚBLICA, COM TANTAS OUTRAS IMPLICAÇÕES PARA O DESDOBRAMENTO DA SUBJETIVIDADE LÍRICA; POR FIM, NUM TEXTO SAÍDO HÁ POUCO, ACOMPANHANDO AS RECENTÍSSIMAS CABEÇADAS DO FILÓSOFO PÚBLICO E RADICAL NO FILME DE BERNARDET E REWALD, *#EAGORAOQUE* [2020]. A SENHORA TAMBÉM VÊ O PROBLEMA DA SITUAÇÃO SOCIAL DOS INTELLECTUAIS COMO UMA PREOCUPAÇÃO IMPORTANTE NA SUA PRODUÇÃO CRÍTICA? NÃO SERÁ TAMBÉM UM TEMA INCONTORNÁVEL PARA OS QUE SE FORMARAM NO IMEDIATO PÓS-64, COM AS RETIFICAÇÕES DE PERSPECTIVA QUE ENTÃO SE IMPUSERAM?

Penso que deveria ser uma preocupação incontornável para qualquer um que se deseje intelectual – de fato, pouquíssimos o são, no sentido forte da palavra. Como alguém estudiosa e esforçada, também tenho a dimensão do que produzo; assim, qualificar-me como “intelectual” seria pretensão de minha parte. Mas, apesar disso, mesmo sem me considerar como tal, acho fundamental que estudiosos, pesquisadores, ensaístas pensem na sua própria situação na confluência entre seu trabalho, suas concepções de mundo, suas formas de práxis social e política.

A origem de classe é uma dessas questões que exigem autoconsciência, e talvez ela seja decisiva, pois terá de haver um momento na formação do pensamento em que será preciso escolher os companheiros, mesmo (e principalmente) se houver a necessidade da traição de classe, para aqueles que se originam das elites ou das classes médias no sistema em que vivemos. A questão, obviamente, não vem de hoje. Basta ver os dilemas de Mário de Andrade, tão bem expressos em “O movimento modernista” (de 1942), ao avaliar que a Semana de 22, a despeito das suas proposições, aliava-se com interesses da nossa elite, e não marchou com as multidões. Ou, ainda, no que se formaliza como desejo de proximidade com o operariado pela voz do narrador e sua escolha pelo discurso indireto livre, para não fazer do protagonista 35 um portador das ideias do narrador. E, mesmo que bastante conhecido, é bom citar o poema de Drummond “O operário do mar” (de *Sentimento do mundo*), em que a distância social do poeta em relação ao trabalhador é dolorosamente afirmada.

Se retomarmos o texto de Antonio Candido (“A Revolução de 30 e a cultura”), veremos que em momentos de acirramento das tensões o posicionamento dos intelectuais é fator importante para os rumos que uma sociedade pode tomar, uma vez que, assumindo cargos de poder e direção de instituições, eles podem realizar tarefas indispensáveis, mesmo que não sejam propriamente revolucionárias. Não foi o que aconteceu a grande parte de nossos intelectuais na chamada “virada democratizante”, como analisou Roberto Schwarz em “Nunca fomos tão engajados”.

Ainda retomando Antonio Candido, em “Radicalismos” e “Radicais de ocasião”, que investiga a posição do intelectual de classe média e sua importância, creio que os intelectuais de esquerda do período pré-64 engajaram-se radicalmente na possibilidade da transformação do Brasil, numa luta que apontava para o socialismo. Muitos, diante do imediato pós-64, radicalizaram-se e partiram para a luta armada, que, naquele momento, parecia uma possibilidade objetiva (não se tratava de mera treslouquice, como muitos, depois, chegaram a afirmar, inclusive seus participantes). Perdemos muitos deles – e basta mencionar a força e a inteligência de Marighella, Davi Capistrano, Alexandre Vanucchi, Iara Iavelberg, entre tantos outros. À medida que a luta foi retomada em outros termos (até porque os militares já haviam arrasado o terreno da luta revolucionária), e o caminho da redemocratização virou assunto que mobilizava, muitos acordos se fizeram (o principal deles foi a Lei da Anistia, que perdoava os torturadores). Isso custou a alguns intelectuais a perda de qualquer esperança; já outros só pareciam ver como possível a via institucional do poder, com os compromissos que ela exige. Uma longa história, que ainda não acabou.

Com o desmantelamento da sociedade brasileira, como intervir? As possibilidades, que não são muitas, estão à vista. Trata-se de insistir em esclarecer, formar, preparar. Um intelectual como Paulo Arantes dá o exemplo mais significativo do que é um intelectual de intervenção em nosso momento histórico: com o Seminário das Quartas, sua participação em cursos no MST, atualmente nas *lives*, permite que o pensamento crítico se torne público.

16 PENSANDO AINDA NA QUESTÃO DA FIGURA DO INTELLECTUAL BRASILEIRO, A UNIVERSIDADE EM QUE A SENHORA INGRESSOU COMO PROFESSORA NÃO É A MESMA QUE A DE HOJE. A MODIFICAÇÃO NO FUNCIONAMENTO DA UNIVERSIDADE DESDE ENTÃO, BEM COMO DE SUA INSERÇÃO NA SOCIEDADE E ATÉ GLOBALMENTE, NÃO PODERIA DEIXAR INALTERADA A POSIÇÃO DO PROFESSOR UNIVERSITÁRIO. QUE MUDANÇAS PODEMOS ENXERGAR NESSE SENTIDO?

Penso que a questão dos intelectuais e sua relação com as instituições, no caso a Universidade, se alterou radicalmente depois dos anos 1960. A Universidade ainda era um lugar para poucos – e quem a ela chegava estava mais preparado do que os alunos de hoje, por questões de classe mas também por questões do valor que a cultura (tradicional) deixou de ter. Tais questões também afetam a vida dos professores universitários, seja pela multiplicação das Universidades e da necessidade de quadros técnicos, seja pela própria formação de muitos professores, seja pelo rebaixamento salarial. Ser professor de Universidade no Brasil não nos garante, com tranquilidade, uma vida em que se possa dedicar aos estudos, de vez que a nós são dadas muitas tarefas burocráticas ou tarefas sobre as quais não temos o devido conhecimento nem interesse (como gerenciar verbas, por exemplo), e pesa sobre a vida profissional o nefasto Currículo Lattes, de maneira que muitos se obrigam a publicar e a publicar, a ir a Congressos os mais variados, sem que isso resulte necessariamente em produção de qualidade.

Quando entrei na Universidade como aluna, o quadro era diverso, desde o fato de o Lattes ainda não existir, o que permitia aos professores pensar seus cursos mais refletidamente, juntar resultados e só então publicar o que havia sido decantado. Além disso, acho que a Universidade, hoje, forma especialistas: não é muito raro que alguém se inicie, ainda na Graduação, com algum assunto e o continue no Mestrado e depois no Doutorado – e se torne especialista de si mesmo (com todo o respeito pela qualidade do que foi produzido sobre um único assunto). A carreira pesa mais, e faz lembrar “Pequena fábula”, de Kafka, em que o ratinho é condenado a correr em busca de um vasto mundo para então deparar com paredes que se fecham sobre ele; a alternativa, lhe diz um gato que o espreita, é virar-se para o outro, o que tem como resultado o gato comê-lo. Essa corrida infernal pelo acúmulo na carreira tem consequências sérias para o pensamento, até porque, como disse acima, a carreira exige não apenas publicar – sem que se avalie a importância para o que de fato importa – e sim assumir tarefas administrativas, gestonárias e burocráticas.

Outro fator de interesse para caracterizar o quadro atual é o fato de que as diferentes correntes críticas (no caso de áreas de Humanas) tendem a se digladiar sorrateiramente, sem que a discussão seja franca. Não estamos livres da mera importação das teorias em alta, sobretudo nos Estados Unidos, e naquelas que na versão norte-americana perderam teor crítico (veja-se por exemplo o que é Raymond Williams e o que se tornaram os Estudos Culturais nos Estados Unidos, para não falar de pós-colonialismo, desconstrucionismo etc) e já estão fora de moda no “centro”. Muitos de nossos intelectuais não apenas aderem a essas correntes como desqualificam o que não seja “atual” (mesmo que já não o seja) e, para eles, se tornou obsoleto. A importação da teoria, sem passar pelo crivo da sua validade no nosso cenário particular, leva ao descrédito do que é chamado pejorativamente de “sociologia da literatura”. A disputa, porém, não é direta: formam-se grupos, criam-se “discípulos”, sem que se amplie a crítica, já que a pecha resolve o problema (deles).

17

FALAMOS SOBRE A INFLUÊNCIA DE LAFETÁ NO SEU TRABALHO. E HOJE, COM ALGUM TEMPO DE DISTÂNCIA, COMO AVALIAR A OBRA CRÍTICA DO PRÓPRIO LAFETÁ? A DICÇÃO DE PROFESSOR – SEM SER PROFESSORAL – DOS TEXTOS DELE DIZ ALGO DAQUELE MOMENTO DA UNIVERSIDADE? ESSA DICÇÃO TAMBÉM TE INFLUENCIOU DE ALGUM MODO?

A obra de Lafetá é bastante importante para o estudo do Modernismo, em suas duas fases, bem como para o estudo de Mário de Andrade e de Graciliano Ramos – embora, no caso desse último autor, o projeto não tenha sido plenamente realizado. *1930: A crítica e o modernismo* (de 1974) é um livro fundamental para se entenderem as discussões e projetos da crítica literária e cultural naqueles anos. Infelizmente, porém, acho que “Os Pressupostos básicos” (capítulo inicial do livro), em que se coloca a hipótese da passagem do projeto estético para o projeto ideológico, foram bastante mal interpretadas, por parte da crítica, como se Lafetá estivesse negando o projeto ideológico do Modernismo de 1922 e, por outro lado, minimizando o projeto estético da geração de 1930. O equívoco, grave, foi reiterado num texto importante, “O Modernismo 70 anos depois” (publicado em 1974), que debate com a leitura de Alfredo Bosi (em “Moderno e modernista na literatura brasileira”, de *Céu, inferno*).

É importante, também, lembrar que o livro de Lafetá é resultado de seu mestrado, o que dá a medida de qualidade e de excelência da pesquisa naquele momento – e, lembre-se, implementada por Antonio Candido, que reuniu seus orientandos (Lafetá, Wisnik, Telê Ancona, Cecília Pacheco, entre outros) para estudar o que era quase negligenciado na Universidade naqueles anos (durante a década de 1970), isto é, o Modernismo e sua compreensão a respeito dos projetos de cultura que ali se apresentavam.

Lafetá demorou ainda muitos anos para completar seu Doutorado, cujo objeto é a obra poética de Mário de Andrade. Quando saiu *Figuração da intimidade* (em 1986), a crítica não valorizou suficientemente o livro, que enfrentava certa leitura da poesia de Mário – na contramão de outras, como a de Luiz Costa Lima (em *Lira e antilira*) – e, além disso, trabalhava com a leitura psicanalítica da constituição da subjetividade poética articulando-a com a leitura do embate do “eu” tanto com os dilemas de sua interioridade quanto com as relações entre subjetividade e a vida cultural e política, privilegiando a leitura cerrada dos poemas, na esteira das lições de seu mestre Antonio Candido.

O livro, que por vezes tem o andamento da difusão de teorias psicanalíticas (em respeito didático ao leitor, penso eu), marca uma ordem de problemas que acompanharam a partir daí as preocupações de Lafetá. Seu projeto posterior com a obra de Graciliano Ramos, inacabado, permitiu, porém, a organização de um curso extraordinário sobre os romances de Graciliano (um dos poucos resultados publicados a respeito disso é “O porão do Manaus”, publicado em 1997, apenas após a morte do professor, em 1996). No curso, as teorias psicanalíticas sobre o romance (em especial a de Marthe Robert) dava o estofamento necessário para se articular o conjunto da obra, sem, no entanto, abdicar das articulações com a vida cultural e política brasileira, e com a teoria crítica (especialmente com *A teoria do romance*, de Lukács).

Nesse curso, a clareza da exposição, a articulação dos materiais envolvidos, a leitura fina do texto – na dicção encantadora de Lafetá – revelavam a excepcionalidade do professor e do pesquisador.

Essa clareza me ensinou muito, como professora. A pesquisa relacionando literatura e psicanálise foi decisiva para meu Mestrado. Mas, mais que tudo, a preocupação com as teorias críticas – que Lafetá nunca abandonou – me deu forças para a continuidade de meu Doutorado após sua morte.

18 NUM TEXTO PUBLICADO EM 2015 SOBRE *O SOM AO REDOR* [2012], DE KLEBER MENDONÇA FILHO, A SENHORA IDENTIFICOU NA FORMA ASSUMIDA PELO CONFLITO SOCIAL UMA ESPÉCIE DE ENCERRAMENTO DE PERSPECTIVAS, OU AO MENOS DAS PERSPECTIVAS TAL COMO TRADICIONALMENTE IMAGINADAS PELA ESQUERDA. EM LUGAR DA LUTA DE CLASSES QUE MOVIMENTA E TRANSFORMA, RICOS E POBRES SE ENGALFINHAM NUM ESPAÇO EXÍGUO, EM QUE POR VEZES SE CHEGA ÀS VIAS DE FATO, MAS SEM QUE OS ENFRENTAMENTOS TRANSBORDEM DO NÍVEL PESSOAL DA REVANCHE. AO FINAL DO ENSAIO, VOCÊ MENCIONA A BRECHA ABERTA POR JUNHO DE 2013 E A POSSIBILIDADE DE QUE ESSA GUERRA DE MESQUINHARIAS SE INTERROMPESSSE. COMO VOCÊ RELÊ AQUELA ANÁLISE À LUZ TANTO DA PRODUÇÃO ULTERIOR DE KLEBER MENDONÇA QUANTO DA EVOLUÇÃO DOS ACONTECIMENTOS POLÍTICOS NO BRASIL?

Acho que o filme de Kleber Mendonça não pode ser dissociado da transformação que ocorria já em 2012 de forma acelerada. Não podemos nos esquecer, também, de que *O som ao redor* precisa ser pensado no contexto do que se produzia de mais significativo à época, especialmente *Cronicamente inviável*, de Sérgio Bianchi (2000) em que se retomava a interpretação do país na chave da contemporaneidade. A luta de classes parecia haver se tornado algo pouco visível (ou pouco crível), num cenário de delinquência generalizada, em todos os escalões, de arranjos, do cada um por si e do dinheiro para poucos (sem nenhum compromisso além do salve-se quem puder), do trabalho informalizado etc etc e do cinismo reinante. *O som ao redor*, em outra chave, buscava retomar as consequências da ditadura e interpretar, a meu ver, a derrota da luta camponesa nos anos da ditadura e os resultados disso para ex-camponeses que, tendo perdido seu modo de vida e suas tradições, haviam migrado para as cidades – no caso, Recife –, transformando-se em massa subalternizada (as empregadas domésticas, os cuidadores de carro, os entregadores) que se viravam como podiam. No entanto, as cicatrizes do passado estavam ali, bem vívidas. Seja pelo patriarca que, mantendo-se latifundiário, um proprietário de “fogo morto”, rearranjava-se em novos negócios com a especulação imobiliária. Seja pela desqualificação das massas que vinham de zonas rurais e se estabeleciam nas cidades como trabalhadores domésticos e etc. Seja, especialmente, pela lei do mando que imperava (e impera) sob o tacão do

poder econômico. Ora, desse contexto, surge a questão central do enredo: a trama que envolve a vingança contra aquele que destruiu a vida dos ex-camponeses (com a referência inicial, no filme, às fotos da atuação da Sudene e da luta dos camponeses, antes da ditadura militar). A questão é que essa luta, agora, está organizada (e bem organizada pelos personagens centrais, que dispõem de celulares), numa direção, porém, *estritamente pessoal*. Daí a ideia de revanche (centro daquele meu ensaio) – numa espécie de regressão da organização coletiva de trabalhadores para a vingança pessoal, sem dimensão coletiva.

A validação desse estado de coisas – ou, ao menos, o diagnóstico dele – parece-me ser um fio de continuidade que liga as obras posteriores desse diretor, tanto em *Aquarius*, como em *Bacurau*. Envolvendo personagens diversos (o camponês, a mulher dos anos 1960 já na atualidade, e a comunidade de Bacurau no futuro distópico), a questão do revide ganha dimensões políticas diversas – e, em *Bacurau*, atinge uma perspectiva mais ampla do ponto de vista político, já que a organização *coletiva* pode responder à barbárie, com a violência necessária (tão temida, aliás, por certa leitura da História que não leva em conta que a transformação da barbárie da vida contemporânea não se resolverá com “paz e amor”, ou que a violência é a fundadora do Estado e do Capital).

Se pensarmos no que ocorreu depois de 2013, os problemas retornam em outro patamar. A esquerda perdeu, e as razões pelas quais isso ocorreu estão não apenas no fato de que a massa que se reuniu o fez por razões as mais diversas possíveis (e ler *Rainha Lira*, de Roberto Schwarz, ajuda-nos, do ponto de vista da figuração literária de tom caricatural, a entender algumas dessas razões), e um projeto *político* coletivo foi ganho – vejam só! – pela direita. Neste momento, pré-eleitoral, em que mesmo com a derrota de Bolsonaro o bolsonarismo continuará, a revanche, a violência estão nas mãos da direita – o que é extremamente assustador e catastrófico. De certa maneira, na produção de Kleber, a guinada da revanche pessoal do ex-camponês de *O som ao redor*, ou da mulher de classe média revoltada contra a especulação imobiliária e seus métodos, em *Aquarius*, para a figuração da violência coletiva em *Bacurau*, como resposta à violência dos franco-atiradores, dá o que pensar e exigiria mais estudo de minha parte.

19 O DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA FOI CRIADO EM 1990. NO ANO ANTERIOR, O CURSO DE INTRODUÇÃO AOS ESTUDOS LITERÁRIOS, VOLTADO A REFLEXÕES SOBRE TEORIA E SOBRE A PRÁTICA DA CRÍTICA LITERÁRIA, TORNOU-SE OBRIGATÓRIO PARA TODOS OS ALUNOS DE LETRAS DA FACULDADE. A SENHORA PODERIA FALAR UM POUCO SOBRE A CRIAÇÃO DA DISCIPLINA E A FUNÇÃO QUE ELA TERIA NA FORMAÇÃO DOS ALUNOS ATÉ OS DIAS DE HOJE?

A transformação de IEL em curso obrigatório foi, inicialmente, reivindicação dos alunos que percebiam a importância dele para a sequência dos estudos literários nas áreas específicas, uma vez que nos cursos de Literatura se estudavam poetas e prosadores tendo como pressuposto, no melhor dos casos, que os modos de se estudar a especificidade dos textos literários – analisando-os e interpretando-os – era do conhecimento de todos.

Essa obrigatoriedade trouxe para vários de nós a possibilidade de realizar um concurso e nos tornarmos professores (num momento que não se exigia de nós sequer ter terminado o Mestrado). E, de fato, isso significou grande avanço seja para a formação de novos professores, sob um repertório constituído anteriormente para o ensino da análise e da interpretação de textos, como permitiu que todos os alunos, ao entrarem na Graduação, tivessem acesso (obrigatório) a métodos e técnicas da análise literária. Num primeiro momento, os cursos eram bastante homogêneos, até porque, como éramos quase todos iniciantes, precisávamos de um repertório comum que nos unisse. E, é claro, esse repertório comum estava dado no próprio Departamento, com os trabalhos de Antonio Candido, Davi Arrigucci, Lafetá, Lígia Chiappini – para citar apenas alguns.

Mesmo que hoje o curso apresente muita diversidade – seja na escolha dos autores a serem estudados, seja na ênfase, ou não, na análise de textos (ideal do curso) – ele cumpre sua função. O aluno tem a possibilidade de refletir sobre o texto literário. O que às vezes me desconcerta é que nem sempre o aluno sabe de qual *lugar teórico* o professor fala – uma vez que nem sempre ficam explicitadas as concepções e escolhas teóricas que dão unidade ao curso. Isso naturaliza um modo de ler o texto, e, assim, pode levar os alunos a pensarem que essa é a única maneira de se pensar a interpretação.

20 AO FINAL DA CONVERSA QUE TIVEMOS ANTES DESTA ENTREVISTA, A SENHORA DISSE QUE SUA TRAJETÓRIA É TÍPICA DE UM MOMENTO HISTÓRICO EM QUE O PROLETARIADO TINHA ACESSO À CULTURA. GOSTARÍAMOS QUE FALASSE UM POUCO SOBRE ESSA AFIRMAÇÃO.

Claro que não se tratava de uma conquista para todo proletariado. O sistema de ensino era bastante rigoroso e realizava exame de competência, ou meios institucionais de exclusão (a “admissão”, como era chamado) na passagem do ensino primário (hoje Fundamental-1) para o ensino ginasial (hoje Fundamental-2). Tratava-se de uma prova que eliminava a maior parte dos candidatos – o que exigia que muitos fizessem um curso particular, pago. Os pobres, claro, não tinham acesso econômico a ele. Assim, apenas parcela das classes pobres, por esforço pessoal, conseguia vencer a primeira etapa. A segunda etapa da formação, relativa ao ensino médio (clássico, científico ou normal), não realizava exames para a admissão, mas, nesse caso, novamente o fator econômico é que contava: os filhos de trabalhadores começavam a trabalhar desde muito cedo e poucos conseguiam frequentar aulas no noturno.

Outro fato importante é que, à época, na década de 1960 chegando aos anos iniciais dos anos 1970, a escola pública ainda não havia sido destruída, embora o acordo MEC-USAID (uma agência norte-americana) já estivesse em vigor. Tratava-se de acordos assinados desde 1964, no início da longa ditadura militar, que não apenas retirou disciplinas consideradas “obsoletas” (Filosofia e Latim, por exemplo) como também cortou a carga horária de outras, e inseriu a Educação Moral e Cívica (que em muitas escolas e na Universidade era ministrada por agentes do Exército). Os interesses do acordo eram modificar a estrutura do ensino de maneira a formar quadros médios, técnicos – e eliminar da escola pública a reflexão consistente sobre a realidade social (além de eliminação de Filosofia dos currículos, também se cortou a carga horária de História).

Junto a isso, que implica uma gestão coercitiva da educação pública, também se visava a privatizar o ensino público depois dos 4 anos iniciais da escolarização (obrigatórios pela Constituição).

De lá para cá, a escola pública – e apesar dos esforços de muitos profissionais dedicados – entrou em rota descendente. Arrocho salarial pesadíssimo, falta de materiais e equipamentos, profissionais sem ânimo, turmas desinteressadas pela educação formal, até porque no cenário atual nada garante o emprego e condições dignas de existência para aqueles que não nasceram em berços de ouro...

No desfazimento da sociedade salarial (formal), a cultura já não é meio de acesso à ascensão social – e os próprios trabalhadores já não acreditam nela, embora a julguem necessária. Também desse ponto de vista, a ditadura não acabou – apesar da militância, apesar de uma ou outra conquista, apesar de a luta (que não parou) arrancar do sistema algumas melhorias.

Hoje, parece-me, vigora a ilusão do diploma universitário – como se ele fosse uma porta aberta ou uma necessidade curricular – para a ascensão social; muitas vezes, trata-se apenas de engodo para alimentar a gorda indústria da “educação”. Vejam-se a profusão das universidades particulares e, em geral, a má qualificação que oferecem.

21 RECENTEMENTE, ASSISTIMOS AO SURGIMENTO DE UM VERDADEIRO FENÔMENO EDITORIAL COM *TORTO ARADO* [2019], DE ITAMAR VIEIRA JUNIOR, QUE, ALAVANCADO PELAS MÍDIAS SOCIAIS, TORNOU-SE UM *BEST SELLER*. DEIXANDO DE LADO QUESTÕES COMO A INFLUÊNCIA DOS ALGORITMOS NO MERCADO EDITORIAL, O LIVRO TAMBÉM REPRESENTARIA, NA SUA OPINIÃO, ALGUMA INFLEXÃO NO CENÁRIO ATUAL DA LITERATURA CONTEMPORÂNEA? QUAL A SUA RECEPÇÃO DA OBRA?

Não chegaria a tanto. O fenômeno editorial de *Torto Arado* indicia o interesse pelas questões hoje dominantes, feminismo e identitarismo étnico. Desse ponto de vista seria mais do mesmo – os livros nesse viés multiplicam-se. No entanto, do ponto de vista de sua estruturação e de seu valor estético, ele apresenta um diferencial que o qualifica (como eu e o Prof. Edu Teruki Otsuka procuramos mostrar em nosso ensaio, publicado em formasculturais.net). Mas principalmente, em nossa opinião, no livro aparece uma tensão significativa dos nossos tempos: o ponto de vista autoral parece defender a luta pelos direitos humanos, por via institucional, mas as personagens – a despeito desse ponto de vista estruturador – percebem que isso não basta. Essa tensão, para nós, é bastante significativa de como a imaginação literária pode superar os pontos de vista autorais.

Entrevista realizada em 27/04/2022

GUSTAVO ASSANO — Doutorando no Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP. Estuda teatro de grupo paulista há 15 anos.

JOÃO PACE — Doutorando no Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP. Seus campos de estudo são o cinema brasileiro recente e a literatura brasileira.

MARIA ELISA PAGAN — Doutoranda no Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP. Dedicou-se à teoria literária e à literatura francesa, sobretudo à obra de Gustave Flaubert, objeto de sua tese.

THIAGO MARTINIUK — Doutorando do Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP, desenvolvendo pesquisa a partir da obra literária e crítica de Paulo Emílio Salles Gomes.

ENSAIOS DE CURSO

O COMPROMISSO POLÍTICO DE BERTOLT BRECHT

– BEATRIZ CALLÓ

RESUMO

Bertolt Brecht (1898-1956), dramaturgo e diretor alemão, dedicou o conjunto de sua obra ao pensamento crítico e à exploração dos funcionamentos dos processos sociais. Seu compromisso com as questões políticas e culturais de sua época – como o avanço do nazifascismo, sua vida no exílio e as críticas ao capitalismo –, assim como a formulação teórica de uma nova forma de produção teatral que se contrapõe ao teatro burguês, hegemônico e mercadológico, encontram concretude em sua prática artística, realizada coletivamente no trabalho do Berliner Ensemble, grupo teatral criado por ele e Helene Weigel, em setembro de 1949. Foi seu envolvimento com as questões sociais que o levou a desenvolver um novo jeito de fazer teatro e a radicalizar e refuncionalizar o aparelho. A partir do diálogo com Adorno e Benjamin, o artigo debate a questão do engajamento brechtiano, à luz de aspectos de sua obra.

Palavras-chave: Bertolt Brecht; Teatro épico; Engajamento; Peças didáticas.

ABSTRACT

Bertolt Brecht (1898-1956), German playwright and director, devoted his entire oeuvre to critical thinking and exploring the workings of social processes. His commitment to the political and cultural issues of his time - such as the advance of Nazi-fascism, his life in exile, and his criticism of capitalism -, as well as the theoretical formulation of a new form of theatrical production that opposes the bourgeois, hegemonic and market theater, find concreteness in his artistic practice, collectively realized in the work of the Berliner Ensemble, a theater group created by him and Helene Weigel in September 1949. It was his involvement with social issues that led him to develop a new way of making theater and to radicalize and refunctionalize the device. Based on a dialogue with Adorno and Benjamin, the article discusses the question of Brechtian engagement in light of aspects of his work.

Keywords: Bertolt Brecht; Epic theater; Commitment; Learning plays.

Bertolt Brecht (1898-1956), autor e diretor alemão, rompe com a forma hegemônica do teatro burguês na primeira metade do século XX, tentando responder à questão sobre a função social do teatro. Encontrou a resposta nas práticas do teatro grego e nas experiências do teatro de agitação e propaganda soviético e suas reverberações na Alemanha. Influenciado também pela sua parceria com Erwin Piscator, Brecht faz uma revisão do teatro ocidental e, na tentativa de um novo, propõe uma desmontagem do aparelho tal como ele existe, modificando o cenário teatral do século XX. Assim, torna-se companheiro indispensável nos processos de luta de grupos de teatro até a atualidade.

De acordo com Manfred Wekwerth (2011, p. 32-3), assistente de direção do coletivo teatral Berliner Ensemble a partir de 1951 e diretor artístico da companhia entre 1960 e 1969, o teatro de Brecht apresenta quatro características principais. A primeira delas é que ele é marcado pelo ponto de vista que assume no mundo. Esse ponto de vista não se reduz a uma estética teatral específica, mas a um posicionamento sobre o mundo. As obras partem do ponto de vista historiador, sob o qual os acontecimentos são entendidos como próprios de um momento histórico, portanto, modificáveis. A segunda característica é que o trabalho brechtiano é marcado pela maneira como aproxima o teatro e o mundo. O mundo está imbuído de contradições e o teatro deve evidenciá-las. Foi a partir desse pressuposto que Brecht formulou toda a teoria do efeito de estranhamento. O teatro de Brecht é, em terceiro lugar, marcado pelo ponto de vista em relação ao público. Brecht se relaciona com seu público como parceiro de trabalho, parte da equipe, que descobre junto questões que concernem à vida social, pois apenas o público pode colocar em ação o que o teatro pretende. Por último, o teatro de Brecht é marcado pelo seu modo de trabalhar. Isso diz respeito ao seu método e a tudo que ele engloba.

Em *Me-Ti: Buch der Wendungen* [*Me-Ti: livro das reviravoltas*], Brecht desenvolve conceitos-chave de sua filosofia, assim como questões centrais de seu tempo; o trabalho transita com o conceito da dialética, além de tecer comentários sobre a política de esquerda da época. Nele, Brecht escreve:

O grande método é um ensino prático das alianças e da dissolução das alianças, a exploração das mudanças e a dependência das mudanças, a realização da mudança e a mudança dos realizadores, a separação e formação de unidades, a dependência de opostos sem um ao outro, a compatibilidade de opostos mutuamente exclusivos. O grande método torna possível reconhecer e usar processos nas coisas. Ensina a fazer perguntas que permitam ação (BRECHT, 2016, p. 85, tradução nossa).

A partir desse livro, Fredric Jameson desenvolve um diálogo com a obra brechtiana. Em *Brecht e a questão do método*, defende a utilidade e a atualidade do autor em tempos em que “[...] a retórica do mercado pós-Guerra Fria chega a ser mais anticomunista que a dos velhos tempos” (2013, p. 13), fornecendo tanto uma descrição quanto uma análise cultural da teoria e estética brechtianas.

Jameson afirma que Brecht responde em suas peças a vários impulsos sociais e artísticos: interesse pela inovação dramática e teórica; uma demanda por um novo tipo de literatura política e o desejo de dar voz a diversos grupos que antes eram mantidos em uma condição de subalternidade. O projeto de Jameson é, portanto, recuperar o corpo de trabalho para uma era pós-moderna; recuperar Brecht para o modernismo e apropriar-se dele para o pós-modernismo. Jameson define o método dialético brechtiano como uma construção de contradições em termos de seu estilo, seu pensamento ou doutrina e sua trama ou narrativa. Não é difícil compreender a razão pela qual os modelos aristotélicos seriam antagônicos à análise marxista que ocorre em um teatro épico. Por um lado, os primeiros são construídos sobre a catarse, que aplaina as distinções sociais, unificando o público. Por outro, a intenção do teatro épico-dialético é dividir seus integrantes e, assim, reformular e repetir a luta de classes. A maioria dessas contradições existe a serviço do estranhamento, que previne ou até mesmo anula a resposta emocional, de modo que a análise racional permanece primária.

O autor compara o método de estranhamento de Brecht no teatro à teoria da montagem de Sergei Eisenstein no cinema, na medida em que a técnica tem significado em si mesma e a forma não é apenas inseparável, mas também está a serviço do conteúdo. A noção de estudo é central para o teatro de Brecht. Em seu texto *O teatro experimental* (BRECHT, 1967), escrito em 1939, o autor aponta pela primeira vez o binômio-chave para seu trabalho: o teatro tem a função de divertir e ensinar, sendo a diversão o prazer do aprendizado, aliando o prazer de ensinar ao estético. O método consiste, também, em uma pedagogia brechtiana, desenvolvida de maneira coletiva e dialética, baseada na prática teatral, visando desenvolver a formação política e a intervenção nos processos sociais. O que é, principalmente, estudado e ensinado nas peças de Brecht se relaciona com a natureza dos negócios e do capital, com a produção e o consumo. No entanto, tal didatismo é rechaçado na arte modernista, que é supostamente resistente ao conteúdo político, e assim este se torna o espaço primário onde Jameson deve recuperar Brecht para o modernismo.

O teatro de Brecht, calcado na relação divertir-ensinar, não se limita a explicar o mundo, pois se dispõe a modificá-lo. É um teatro que atua, ao mesmo tempo, como ciência e como arte. Segundo Bornheim (1992), para que o público seja levado a adotar um comportamento crítico, o espetáculo deve ser elaborado de tal modo que seja transmitido a ele a cientificidade e essa ciência é a sociologia, pois se identifica com as teses marxistas. Brecht recorre à ciência para liquidar o teatro ilusionista e essa aproximação de arte e ciência tem a militância como caráter constitutivo (PASTA, 2010, p. 24). Refutando a imutabilidade das coisas, Brecht se apoia no conceito marxista de materialismo dialético para desvelar as razões da natureza das relações sociais.

O método de Brecht pode ser resumido como um processo: construção da fábula, forma dos arranjos das cenas, desenvolvimento de um *gestus* básico para as personagens e o estudo de uma gama diversificada de atitudes. O objetivo é produzir um teatro que permita ao espectador especular sobre os modos como a sociedade funciona, chamando a atenção para as contradições que impulsionam a ação. A possibilidade de compreensão do método brechtiano se dá somente em sua dimensão política, ou seja, é fundamental considerar o pensamento marxista para total apreensão da práxis brechtiana e de sua posição política revolucionária e resistente ao pensamento hegemônico.

Como caso exemplar de um teatro que diverte e ensina, Brecht lança mão do exemplo do trabalho de Piscator, que emprega o caráter pedagógico em todos os seus trabalhos, além de inovar os experimentos poéticos e técnicos para que o objetivo didático seja alcançado. Como resultado, o próprio público se divide, não compartilha mais a mesma experiência artística, pois o prazer pela arte depende de uma atitude política, que é provocada e pode ser adotada. Essa nova maneira de aprender já não é compatível com a antiga forma de se divertir, pois quanto mais identificado o público está com a obra, menos é capaz de tirar algo dela. Sobre a diferença entre a atitude do público do teatro dramático e o do teatro épico, Bernard Dort afirma:

A primeira atitude é a de *participação*, não apenas no espectador no que ocorre com o ator, mas do espectador na própria natureza do mundo representado – seu reconhecimento como natureza geral, eterna. Em todas as fases do teatro épico intervém um *distanciamento*: distanciamento entre os detalhes naturalistas e a História esquematizada, entre as próprias cenas, separadas umas das outras, entre o mundo e o Homem, entre o espetáculo e o espectador. E este é então levado a reconhecer o caráter passageiro, temporário da natureza que lhe é representada para ele, e a considerá-la como um certo estado histórico do mundo e dos homens (DORT, 2010, p. 296).

Na forma aristotélica, as personagens e as situações são apresentadas como imutáveis, naturais e inevitáveis; logo, a-históricas. Assim, Brecht propõe o caminho do estranhamento para que se consiga um teatro que não tenha a identificação como elemento basal. Sobre as transformações promovidas por Brecht, Walter Benjamin afirma:

Para o palco, o público deixa de ser uma massa de cobaias hipnotizadas e se torna uma reunião de interessados, cujas demandas devem ser atendidas. Para o texto, a encenação não é mais uma interpretação virtuosa, mas controle estrito. Para a encenação, o texto não é mais uma base, mas coordenadas em que se registra, como novas formulações, o resultado. Para os atores, o diretor não passa mais orientações sobre efeitos, mas teses diante das quais é preciso tomar partido. Para o diretor, o ator não é mais o fingidor que tem de encarnar um papel, mas o funcionário que o inventaria (BENJAMIN, 2017, p. 12).

Aí reside sua crítica à forma dramática, negando a catarse aristotélica (pilar da estética dominante) em prol da transformação do palco em um fórum, uma tribuna para as teses políticas, apresentando os acontecimentos sociais em processo dialético.

A dramaturgia de Brecht descartou a catarse aristotélica, o extravasamento dos afetos pela empatia com o destino comovente do herói. O interesse relaxado do público, para quem se destinam as encenações do teatro épico, é particular exatamente porque a empatia dos espectadores quase não é mobilizada. A arte do teatro épico consiste em provocar espanto, não empatia (BENJAMIN, 2017, p. 25).

Para conseguir alcançar seus objetivos de um teatro comprometido com as questões sociais e ainda disparador do pensamento crítico do público, Brecht compila uma série de expedientes no chamado *Verfremdungseffekt*, o efeito de estranhamento, recurso poético que o acompanhou durante toda sua trajetória, em maior ou menor grau, mas que somente foi teorizado durante seu período de exílio.

O efeito de estranhamento reúne expedientes fundamentais para que o público adote uma atitude crítica e, na perspectiva política de Bertolt Brecht, para que reconheça os problemas sociais e do capitalismo. Para isso, Brecht lança mão do materialismo dialético como perspectiva capaz de contemplar o propósito estético e político, ao tratar as condições sociais como processo: “A concepção do homem como uma variável do meio ambiente e do meio ambiente como uma variável do homem, ou seja, a redução do meio ambiente às relações entre os homens [...]” (BRECHT, 2005, p. 85).

Como um palimpsesto, o efeito de estranhamento apresenta diversas camadas que podem ampliar e possibilitar ao público analisar e discutir as teses da obra racionalmente. Elas estão presentes em todas as etapas do fazer teatral: na dramaturgia, na interpretação e na encenação. Dessa maneira, os processos pelos quais a sociedade se transforma, que já estão familiarizados/naturalizados, podem ser revelados. Brecht parte da contestação da natureza burguesa, que é histórica e falsamente considerada eterna; assim, é preciso conhecê-la para, depois, transformá-la. Conscientemente, Brecht evita a impressão de que o espetáculo possa ser um todo orgânico. Evidenciando a construção da ficção ou da teatralidade, Brecht chama a atenção, por meio de diversos expedientes, para o artificial, "artificialmente" feito, não cultivado, refuncionalizando o teatro para um novo uso social. A teoria brechtiana está intimamente ligada à sua prática. A encenação resulta das decisões de uma direção coletiva, obtida através da discussão que relaciona as experiências da prática social dos intervenientes com os processos que ocorrem na fábula da peça.

Apesar de não ter feito qualquer sistematização de seu trabalho, Brecht se preocupava com a documentação das etapas e dos processos de montagem, para servir de estudo tanto externo, quanto na própria companhia, garantindo que seus próprios processos fossem registrados e refletidos. Desde a primeira produção, Brecht insistiu que seus assistentes de direção e dramaturgia compilassem as chamadas *Notate*, com o objetivo de registrar não apenas os ensaios, mas de tentar explicar as decisões tomadas.

Essa documentação se dá com a criação dos *Modellbücher* (livros-modelo) e com a publicação de *Theaterarbeit*. De acordo com David Barnett (2016), a conexão entre os livros-modelo e *Theaterarbeit* é a produção da diferença: a diferença entre o modelo e a cópia, entre uma produção e outra, entre o documento e o trabalho real no teatro. Em cada caso, é o método que informa os epifenômenos das produções. A documentação procura conectar dialética e desempenho a dois fins principais: dar um exemplo concreto usando o método dialético e sugerir sua aplicabilidade mais ampla, algo mais claramente demonstrado na variedade de produções encontradas em *Theaterarbeit*.

Ainda segundo Barnett (2015), a própria forma de ensaio tem como objetivo sensibilizar o ator para a dialética e a dimensão social da obra. Brecht orienta o elenco a traçar as contradições no diálogo, em vez de escondê-las sob a perspectiva de caráter imutável. Assim, menos dependentes do diretor, a responsabilidade pela criação é dividida: os e as intérpretes se responsabilizam pelo desempenho dialético e o diretor faz sugestões, correções e provocações. Manfred Wekwerth afirma que priorizar o trabalho com as marcações, posições e movimentos é mais importante do que focar nas questões emocionais e psicológicas. O

autor enfatiza que essa importância se dá pelo motivo de a história ser contada pela composição cênica, pela disposição das personagens, que mostra a relação entre as pessoas e as suas posições sociais. E acrescenta: “É a partir do arranjo cênico que a irrupção do materialismo na selva do teatro pode ser realizada do modo mais simples possível” (1986, p. 112-3). Sendo assim, o teatro brechtiano só se conclui em cena, porque tanto a dramaturgia quanto a encenação fazem parte do mesmo método para a refuncionalização do aparelho teatral.

Em 1934, Walter Benjamin confere uma palestra no Instituto Para o Estudo do Fascismo, em Paris, transcrita no ensaio “O autor como produtor” (2017), em que apresenta uma série de formulações acerca do papel do escritor (e, de maneira geral, do artista) diante do avanço da extrema-direita na Europa, como um convite aos intelectuais de esquerda para refletirem sobre as próprias condições de produtores e se juntarem à causa da classe trabalhadora. Nele, o autor debate, mais do que a relação entre forma e conteúdo, a relação existente – e necessária – entre tendência e qualidade. O artista segue uma *tendência* quando seu trabalho serve a certos interesses de classe, sendo considerada *correta* quando se abdica de sua “autonomia” (ou da falsa ideia de liberdade apresentada pelo capital e inatingível devido a suas exigências mercadológicas) e se coloca ao lado do proletariado na luta de classes. Para ele, “[...] o lugar do intelectual na luta de classes só pode ser definido – ou melhor, escolhido – por sua posição no processo produtivo” (idem, p. 91).

O fato de qualquer artista se colocar no campo de batalha por uma sociedade sem classes não garantiria, segundo Benjamin, a isenção de sua obra de uma qualidade estética: “[...] uma obra que segue a tendência correta tem, necessariamente, de apresentar todas as outras qualidades” (idem, p. 86). Essa é a afirmação que o filósofo busca comprovar no decorrer do texto. Considerando que as relações de produção condicionam as relações sociais, deve-se questionar não como as obras de arte de situam *diantes* dessas relações de produção, mas sim *dentro* delas, levando em consideração sua técnica, que “[...] norteia a correta determinação das relações entre tendência e qualidade” (idem, p. 87).

Benjamin lança mão do exemplo do escritor russo Serguei Tretiakov, que diferencia os escritores entre operativos e informativos, sendo que o objetivo dos primeiros, em tese, concerne a participar ativamente do processo revolucionário político, combater antes de relatar, não apenas noticiar os acontecimentos. Mas a questão central do texto está na transformação das formas de produção, para não abastecer as já existentes a serviço do capital. Ele afirma que “(...) a

tendência política – independentemente do quão revolucionária pareça – funciona de maneira contrarrevolucionária enquanto o vivencia sua solidariedade com o proletariado apenas segundo suas convicções, mas não como produtor” (idem, p. 90). Trocando em miúdos, e a partir das proposições benjaminianas, uma manifestação artística só pode ser dita revolucionária se seus autores participarem ativamente da luta política.

Como exemplo, Benjamin cita o trabalho de Brecht. Para ele, o conceito brechtiano de refuncionalização do aparelho teatral foi a primeira tentativa de exigir dos intelectuais progressistas que não abastecessem os meios de produção sem que antes tentassem modificá-lo, transformá-lo, revolucioná-lo em prol do socialismo, com inovações técnicas, função organizativa e, sobretudo, caráter pedagógico (a transformação do público igualmente em produtores, abastecendo esse novo aparelho e colaborando com sua melhoria). Segundo o autor, todo o arsenal de expedientes utilizados por Brecht serviria, como já foi tratado anteriormente, para que as relações sociais naturalizadas fossem desveladas, num chamamento à participação popular nos processos revolucionários. A complexidade e o refinamento estéticos em uma obra comprometida socialmente a deixa ainda mais complexa, porque não subestima o público e associa o conteúdo à elaboração formal. Deixar o aperfeiçoamento da técnica reduzido à arte burguesa é reacionário, porque destitui da classe trabalhadora qualquer possibilidade de apreender uma obra artística com qualidade técnica. A riqueza do trabalho de Brecht reside justamente na articulação de uma arte comprometida politicamente com qualidade técnica e formal.

Diferente de Benjamin, Theodor Adorno critica Brecht no que concerne à sua leitura de Marx e à valorização da estética (positiva, na perspectiva benjaminiana). Em seu texto “Engagement” (“Engajamento” ou “Commitment”, em inglês, versão que será utilizada aqui – 1992), publicado em 1962 como resultado de uma conferência e no qual o autor discorre sobre a relação entre arte e política e sobre engajamento e autonomia na arte, tece severas críticas ao trabalho de Brecht – cujo engajamento teria um aspecto enganoso por preferir a arte à política – em relação ao seu didatismo e ao tratamento que o diretor concerne aos horrores do nazismo, alegando que

[...] o processo de redução estética que ele empreende em prol da verdade política trabalha contra a verdade política. Essa verdade exige inúmeras mediações, o que Brecht desdenha. O que tem legitimidade artística como infantilismo alienante – as primeiras peças de Brecht acompanhadas de dadá – torna-se infantilidade quando reivindica validade teórica e social. Brecht queria capturar a natureza inerente do capitalismo em uma imagem; nessa medida, sua intenção era de fato o que ele disfarçava de ser realista (ADORNO, 1992, p. 82).

Adorno segue sua reflexão apresentando como exemplos as peças *Santa Joana dos Matadouros* (escrita em 1929 e publicada em 1931) e *A resistível ascensão de Arturo Ui* (escrita em 1941 e publicada postumamente, em 1957). Em relação à primeira, o autor afirma que existiria certa ingenuidade política e infantilismo na forma como a máquina do capitalismo é retratada, o que poderia tranquilizar aqueles que viam Brecht como inimigo. Isso se daria, por exemplo, pela inverossimilhança no fato de que a responsabilidade organizativa de uma greve tenha sido atribuída a uma pessoa de fora do partido. Sobre a segunda peça mencionada, a crítica de Adorno reside na transposição do nazismo de Hitler para a Chicago dos gângsteres do mercado de verduras, evitando o horror do período e podendo diminuir o impacto político e econômico do fascismo, ao ridicularizar o ditador na figura de Ui (mesma crítica atribuída ao filme de Chaplin, *O grande ditador*).

Adorno critica também a fase de trabalho de Brecht que Benjamin aponta como exemplar para o que ele defende sobre a participação do artista nos processos sociais: as peças de aprendizagem (também chamadas de peças didáticas). O autor afirma que elas se caracterizariam como pregação para convertidos – não angariando para a luta ninguém que já não se dedicasse a ela – e que parte fundamental da obra de Brecht é a redução da peça de aprendizagem a princípio artístico, não político, fazendo com que a técnica prevalecesse sobre o engajamento, sem considerar que foi o próprio engajamento político que o levou a transformar a técnica, uma vez que a forma dramática burguesa já não era mais suficiente para abordar os temas de interesse coletivo.

Apesar das discordâncias, os exemplos pescados das dramaturgias de Brecht não serão tratados aqui^[1]. Porém, cabe aqui uma breve apresentação conceitual e metodológica em relação às peças de aprendizagem.

Contando com poucas ou nenhuma tradução para o português brasileiro sobre sua teoria^[2], o conceito da peça de aprendizagem é fundamental para compreender com totalidade o pensamento brechtiano. Ingrid Koudela^[3] traz, de maneira mais acurada, o estudo das peças de aprendizagem para a literatura brasileira sobre teatro, desvendando suas particularidades baseada no primeiro livro de Reiner Steinweg acerca dessa fase de trabalho de Brecht. O autor publica o livro *Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung* [*A peça de aprendizagem. Teoria de Brecht para uma formação político-estética*] em 1972 – 43 anos depois da publicação da primeira peça de aprendizagem de Brecht, *O voo sobre o oceano* (1929), e dez anos depois da reflexão de Adorno – e é considerado fonte fundamental para o estudo dessa fase de trabalho.

[1] Sobre esse assunto, cf. Iná Camargo Costa (1998), que diverge da reflexão adorniana, explicitando sua posição em relação a cada ponto levantado pelo autor, como as escolhas estratégicas de recorte e de expedientes usados, que já foram teorizados pelo próprio dramaturgo.

[2] Nos livros *Teatro dialético* (1967) e *Estudos sobre teatro* (2005), que apresentam traduções para o português brasileiro de textos teóricos de Brecht, não consta nenhum sobre as peças de aprendizagem, apenas textos que deflagram o caráter didático do teatro brechtiano como um todo.

[3] Apesar de já existir bibliografia pertinente sobre o trabalho de Brecht, Ingrid Koudela apresenta, pela primeira vez no Brasil, um estudo aprofundado acerca das peças de aprendizagem.

A partir dessa publicação, deu-se início a uma intensa pesquisa acerca do tema, promovendo um diálogo frutífero entre outros autores alemães, intercambiando diferentes interpretações sobre o conceito. No Brasil, Koudela traduz um artigo do autor para o português no livro *Um vôo brechtiano* (1992).

Apesar de considerada uma fase de transição da práxis brechtiana, Steinweg compreende a peça de aprendizagem como o modelo do teatro socialista para uma sociedade socialista, propondo uma nova compreensão das possibilidades que elas oferecem. Para ele, a peça de aprendizagem e sua teoria apresentam a proposta revolucionária de um teatro do futuro, enquanto as peças épicas escritas no exílio – no período conhecido como “a maturidade de Brecht” – representam soluções emergenciais e transitórias. Fazendo coro ao pensamento de Steinweg, Bornheim declara

[...] que seria injusto considerar o teatro didático um simples teatro de transição, mera passagem destinada a ser superada pela maior maturidade do Brecht posterior. Longe disso, o teatro didático constitui uma das culminâncias da obra de nosso autor, representa um dos momentos de maior vulto no panorama do teatro contemporâneo, desvenda caminhos que esse teatro pode percorrer ou voltar a percorrer (BORNHEIM, 1992, p. 278).

Consensualmente, os textos que integram essa proposta são *O voo sobre o oceano* (1929); *A peça didática de Baden-Baden sobre o acordo* (1929); *Aquele que diz sim/Aquele que diz não* (1930); *A decisão* (1930); *A exceção e a regra* (1930); *Cabeças redondas e cabeças pontudas* (1934) e *Horácios e Curiácios* (1934). Bornheim (1992) ainda considera *A mãe* e a já citada *Santa Joana dos Matadouros* (ambas de 1931) como parte de uma segunda fase dessas peças, por apresentarem processos de aprendizagem (diferente da leitura de Adorno, que a considera ingênua, e de Costa, que a considera irônica). Tematicamente, as peças lidam regularmente com o contraste entre o indivíduo e a comunidade, nas quais o primeiro é confrontado com as demandas da segunda ou com as restrições da natureza e da sociedade. Essas contradições são apontadas para a questão do sacrifício do indivíduo pelo coletivo, deixando o julgamento em relação ao comportamento apresentando para o público. Como artificialmente construídos, os processos são identificados desde o início como evitáveis; a inevitabilidade da tragédia clássica cede lugar ao olhar acurado dos participantes aos padrões sociais que são a causa do desenvolvimento fatal. “[As peças de aprendizagem] não são mais que processos, opondo versões diferentes de um mesmo fato e colocando o espectador na posição de juiz” (DORT, 2010, p. 289).

[4] Conceito como o entendemos hoje, considerando que a formulação de Adorno e Horkheimer sobre ele surge posteriormente, em 1947.

Essa forma nasce da necessidade de se distanciar da indústria cultural[4], após um conflito de natureza legal com a indústria cinematográfica na ocasião da versão filmada d'*A ópera dos três vinténs*. Assim, propõe a refuncionalização do aparelho, a fim de que ele deixasse de ser simplesmente uma mercadoria estética vendida aos espectadores e pudesse ser um espaço/momento de construção participativa da consciência político-estética.

A peça didática foi concebida por Brecht com o fito de interferir na organização social do trabalho (infraestrutura). Em um Estado que se dissolve como organização fundamentada na diferença de classes, essa pedagogia deixa de ser utópica. Por outro lado, é justamente o caráter utópico da experimentação com a peça didática – concebida para uma ordem comunista do futuro – o que garante a sua reivindicação realista do plano político (KOUDELA; GUINSBURG 1992, p. 28-9).

Ao se distanciar da mídia, Brecht procura um público novo, para além dos muros da instituição teatral tradicional; assim, estudantes em escolas e operários em corais de trabalhadores passam a fazer parte desse universo novo de espectadores. Pensar na configuração do público culinário, como chamava Brecht, está associado a pensar na arquitetura teatral. Por causa de sua gênese, Piscator associava o palco italiano à organização social da sociedade feudal, que, ainda em sua época, cultivava a distância entre o comportamento ativo e o passivo. Diante da impossibilidade de modificar o público burguês, Brecht radicaliza e abandona a ideia de público na acepção tradicional – que mantém sua postura há séculos – e transforma o teatro num espaço neutro para a peça de aprendizagem, abolindo, também, o palco italiano.

Brecht destaca que o objetivo desse conjunto de peças está no processo de construção com o grupo, não na apresentação, tanto que ela nem necessitaria de público. “Na peça de aprendizagem, aprende-se enquanto se atua, não enquanto a assiste. A princípio, não é necessário nenhum espectador para a peça de aprendizagem, no entanto, é claro que ele pode ser utilizado” (BRECHT, 1963, IV, p. 78). Assim, é participando das cenas concebidas no processo de construção da encenação e da crítica aos discursos e comportamentos das personagens que atitudes críticas e comportamentos políticos são gerados.

A peça de aprendizagem trabalha com dois principais instrumentos didáticos: o modelo de ação e o estranhamento, com claros objetivos políticos. Os textos brechtianos são pontos de partida, não de chegada; são, portanto, um modelo de ação, que favorece o

aparecimento de debates e propostas, envolvendo todas as pessoas no processo da criação teatral, visto que Brecht modificava seus textos de acordo com as discussões. Koudela afirma que:

A revisão do texto é parte integrante das peças didáticas, sendo prevista pelo autor a alteração do texto dramático pelos jogadores. As peças didáticas geram método, enquanto modelos de ação para a investigação das relações dos homens entre os homens (KOUDELA, 2010, p. 15).

Para Brecht, o espectador deveria desenvolver a sua atitude crítica e interventora em relação ao mundo e o teatro poderia contribuir para a construção dessa nova atitude; seu interesse está calcado numa causa pública coletivista, sem divisão de classe. A proposta se baseia na participação efetiva do espectador e se caracteriza por ser fundamentalmente uma atividade em que os participantes seriam, ao mesmo tempo, observadores e atuantes. Essas peças se afirmam como parte de um programa de educação estética e política cuja finalidade é, sobretudo, a transformação do mundo.

A partir dos escritos de Marx, Brecht escreve o texto *Theorie der Pädagogien [Teoria da pedagogia]* (cerca de 1929), em que afirma que os filósofos burgueses diferenciam aquele que pratica daquele que assiste, mas o pensador (o próprio Brecht) não faz essa diferenciação. Ao estabelecer essa separação entre o atuante e o espectador, deixa-se a política para o primeiro e a filosofia para o segundo, enquanto, na realidade, “os políticos devem ser filósofos e os filósofos, políticos. Não há diferença entre a verdadeira filosofia e a verdadeira política” (BRECHT, 1963, II, p. 129). Essa visão faz da concepção das peças de aprendizagem um teatro extremamente político, um teatro que transforma a utopia em uma experiência de mudança social. No mesmo texto, o autor declara que essa ideia segue sua sugestão de educar os jovens por intermédio do teatro, tornando-os ativos e observadores; sendo assim, a qualidade da apresentação não se baseia na estética, mas no compromisso dos atuantes com a ação. As peças de aprendizagem podem, assim, ser entendidas como um ataque provocativo e radical à operação do teatro tradicional, à comunicação e à sociedade, permitindo uma participação real de todos os participantes. O objetivo pedagógico das peças reside em exercícios desenvolvidos no campo da dialética e do marxismo, sendo a sua principal finalidade a aprendizagem do pensamento dialético e da reflexão política sobre a natureza e o exercício do poder.

Pode ser que a crítica de Adorno em relação a Brecht e suas peças de aprendizagem levem em consideração esse aspecto das obras, mas é um equívoco e, inclusive, contraproducente, estender essa crítica ao teatro brechtiano como um todo. Só o fato de Brecht ter sido o expoente da implosão da forma hegemônica burguesa no século XX e ter proposto uma nova técnica teatral, experimental e anti-ilusionista, que estivesse a serviço da classe trabalhadora, já nos revela que nem a qualidade técnica, nem a tendência política fica em segundo plano, mas juntas compõem essa nova forma de se fazer teatro. Sem qualquer uma das duas, não é possível compreender a totalidade do trabalho brechtiano. Portanto, levar em consideração apenas o aspecto da “verdade política” e ignorar a revolução formal pela qual o teatro passou com as formulações de Brecht e os próprios expedientes dos quais ele lançava mão (como a ironia, a parábola, o humor, entre outros fundamentais para compreender a complexidade das obras criticadas por Adorno) é fazer uma leitura deveras recortada do autor.

Apesar de muitas críticas que podem (e devem!) ser feitas a Brecht, é um erro histórico e político destituir de seu trabalho o caráter engajado, principalmente quando se sabe de sua atuação pelas mudanças da política cultural na Alemanha, na sua volta do exílio para Berlim Oriental, deflagrando, mais uma vez, seu engajamento pela transformação das formas de produção. Algumas de suas ações, inclusive, são colocadas em debate hoje por poderem significar certa anuência ao stalinismo, apesar de sua crítica ferrenha ao realismo soviético e a recusa declarada de sua utilização, rechaçando a instrumentalização da arte pelo partido (que também ocorreu em relação ao agitprop, o teatro de agitação e propaganda alemão e soviético). Mas essas nuances não serão tratadas aqui; são apenas ganchos para um futuro debate que exemplificam, novamente, o compromisso político de Brecht e seu engajamento em consonância com sua técnica, ora com erros, ora com acertos, mas sempre em diálogo.

Jameson insiste na atualidade do Brecht em um momento no qual o anticomunismo ganhava terreno no contexto geopolítico mundial. As mesmas razões que mobilizaram seu esforço adquirem novas facetas no século XXI, com o aumento do obscurantismo manifestado nos negacionismos, no anticientificismo, no fundamentalismo, no avanço quase incontrolável da extrema-direita e no novo fenômeno do capitalismo de plataforma. Portanto, o trabalho brechtiano parece responder também às questões contemporâneas, de modo que o debruçamento sobre seu método pode ser politicamente útil na tentativa da construção de uma nova cultura para uma nova sociedade.

BEATRIZ CALLÓ — Doutoranda em Língua e Literatura Alemã na Universidade de São Paulo. Contato: beatriz.callo@usp.br.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. "Commitment". In: *Notes to literature*. Nova York: Columbia University Press, v. II, 1992, pp. 76-94.

BARNETT, David. *Brecht in practice – Theatre, theory and performance*. Londres: Bloomsbury, 2015.

BARNETT, David. *The rise and fall of Modelbooks, Notate and the Brechtian method: Documentation and the Berliner Ensemble's Changing Roles as a Theatre Company*. *Theatre Research International*, 41:2, 2016, p. 106-121.

BENJAMIN, Walter. *Ensaio sobre Brecht*. São Paulo: Boitempo, 2017.

BORNHEIM, Gerd. *Brecht – A estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BRECHT, Bertolt. *Schriften zum Theater*. v. I-VII. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1963.

BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BRECHT, Bertolt. *Bertolt Brecht's Me-Ti – Book of interventions in the flow of things*. Londres: Bloomsbury, 2016.

BRECHT, Bertolt; BERLAU, Ruth; HUBALEK, Claus; PALITZSCH, Peter; RÜLICKER, Käthe. *Theaterarbeit*. Dresden: VVV Dresdner Verlag, 1952.

COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.

DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

JAMESON, Fredric. *Brecht e a questão do método*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

KOUDELA, Ingrid. *Texto e jogo: uma didática brechtiana*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

KOUDELA, Ingrid (Org.). *Um vôo brechtiano*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

PASTA, José Antônio. *Trabalho de Brecht*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2010.

SCHWARZ Roberto. “Altos e baixos da atualidade de Brecht”. In: *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 113-148.

WEKWERTH, Manfred. *Diálogo sobre a encenação* – Um manual de direção teatral. São Paulo: Hucitec, 1986.

WEKWERTH, Manfred. *Daring to play* – a Brecht companion. Londres: Routledge, 2011.

GUSTAVE FLAUBERT E O CASTIGO HISTÓRICO DO MAU LEITOR: LEITURAS DE GEORG LUKÁCS SOBRE A EDUCAÇÃO SENTIMENTAL EM DIÁLOGO COM DOLF OEHLER E THEODOR ADORNO

– MARIA ELISA PEREZ PAGAN

RESUMO

Este artigo propõe uma breve reflexão sobre as leituras de Flaubert realizadas por Georg Lukács ao longo de sua obra, a começar pela *Teoria do romance*, passando pelo *Romance histórico*, por “Balzac: Les Illusions Perdues?” e outras obras contemporâneas ou posteriores. O objetivo desse artigo é expor a mudança na posição que Flaubert ocupa na crítica literária de Lukács e contrapô-la à leitura de Dolf Oehler sobre o escritor francês, ao lado de discussões desenvolvidas por Adorno acerca das mudanças na crítica estética lukacsiana. De modo geral, nosso interesse, podemos dizer, relaciona-se com o tema do engajamento: *A educação sentimental* é um livro que expõe uma realidade estática de modo neutro e meramente ilustrativo, ou haveria, apesar da impotência de Frédéric, uma tomada de posição – e talvez um convite à ação – frente aos acontecimentos narrados?

Palavras-chave: Gustave Flaubert; Georg Lukács; Engajamento.

ABSTRACT

This article aims to expose a brief reflection concerning the readings of Flaubert made by Georg Lukács throughout his work, starting with the Theory of the novel, passing through the Historical novel, then with “Balzac: Les Illusions Perdues?” and other contemporary or later works. The objective of this article is to expose the change in the position that Flaubert occupies in Lukács’ literary criticism and to contrast it with Dolf Oehler’s reading of the French writer, alongside discussions developed by Adorno about the changes in Lukacsian aesthetic criticism. In general, our interest is related to the theme of commitment: Sentimental education is a book that exposes a static reality in a neutral and merely illustrative way, or would there be, despite Frédéric’s impotence, a position on the narrated events, maybe even a call to action?

Keywords: Gustave Flaubert; Georg Lukács; Commitment.

INTRODUÇÃO – FRÉDÉRIC MOREAU, UM TURISTA

Os tambores tocavam a carregar. Gritos agudos, hurras de triunfo erguiam-se. Um remoinho permanente fazia oscilar a multidão. Frédéric, apanhado entre duas massas compactas, não se mexia, aliás fascinado, e divertindo-se imenso. Os que caíam feridos, os mortos ali estendidos não pareciam verdadeiros feridos, nem verdadeiros mortos. Parecia-lhe estar assistindo a um espetáculo. [...] Os soldados de linha tinham desaparecido, e os municipais estavam agora sozinhos na defesa da delegacia. Uma onda de intrépidos avançou pela escadaria; caíram, outros os substituíram; e a porta, abalada pelos golpes de barra de ferro, repercutia; os municipais não cediam. Mas uma caleche carregada de feno, que ardia como gigantesca tocha, foi arrastada para junto da parede. Não tardaram a trazer molhos de lenha, palha, um barril de espírito de vinho. O fogo subiu ao longo da cantaria; o edifício começou a fumejar por todos os lados; e ao alto, com um ruído estridente, surgiram grandes chamas entre os balaústres do terraço. O primeiro andar do Palais-Royal encheu-se de guardas nacionais. Disparava-se de todas as janelas da praça; as balas assobiavam; a água da fonte rebentada misturava-se ao sangue, fazia poças no chão; escorregava-se, na lama, sobre peças de vestuário, capacetes, armas; Frédéric sentiu debaixo do pé uma coisa mole; era a mão de um sargento, de capote cor de cinza, caído no enxurro, com o rosto para baixo. Novos bandos de populares continuavam chegando, empurrando os combatentes para a delegacia. O tiroteio tornava-se mais cerrado. Os armazéns de vinho estavam abertos; ia-se lá, de quando em quando, fumar uma cachimbada, beber um chope, para depois voltar ao combate. Um cão perdido uivava. Dava vontade de rir. (FLAUBERT, 2015, p. 302-303)

A educação sentimental, romance escrito entre os anos de 1864 e 1869, possui uma das mais famosas representações literárias dos conflitos de 1848 na França. O trecho acima refere-se ao embate de fevereiro, início das manifestações contra a Monarquia de Julho. Como pode-se observar, a cena não é narrada do ponto de vista de um participante ativo da revolução, mas de alguém que foi levado pela multidão dos Champs-Élysées ao Palais-Royal praticamente ao acaso. Apesar de Frédéric Moreau, herói da *Educação*, possuir opiniões duras sobre a monarquia e simpatizar sempre com os republicanos, ele não possui a mesma inclinação à ação que seus amigos Hussonet, Sénécail e sobretudo Dussardier, que se transforma em mártir ao fim do romance. Frédéric tinha outros planos para o dia da revolução: o de finalmente encontrar a senhora Arnoux, esposa de seu amigo e grande amor de sua vida, em uma *garçonnière* especialmente preparada para

a ocasião. Mas, por aparente ironia do destino (“aparente”, pois nenhum acaso é gratuito nesse livro, como veremos adiante), o filho da senhora Arnoux adoece, o que a faz desistir da traição; enquanto isso, Frédéric ansiosamente espera pela moça durante toda a tarde, ao mesmo tempo que desvia dos caminhos que levam à Praça do Panthéon para evitar o risco de encontrar algum de seus amigos revolucionários e ser levado para a manifestação contra a sua vontade. Segundo Dolf Oehler em “Crítica do consumo puro: Flaubert e os iluminados de Fontainebleau” (1999), Flaubert constrói nessa cena duas atmosferas de ansiedade e de expectativa que são diferentes – de um lado o jovem apaixonado prestes a consumir o amor pela mulher ideal, do outro os insurgentes apaixonados rumo a uma revolução –, mas cuja composição sugere uma relação de correspondência. Segundo o autor, “Frédéric corporifica as ilusões de 1848 no terreno em que elas pareciam mais inocentes: *in eroticis*” (1999, p. 316). Essa correspondência – a simetria entre os ânimos revolucionários que movem a história e o sentimento tão íntimo de um jovem por uma mulher mais velha – está no centro daquilo que Oehler identifica como a força crítica do romance.

Quando percebe que a senhora Arnoux não irá ao encontro marcado, Frédéric deseja se vingar; convida, então, a cortesã Rosanette para ir à *garçonnière* que havia preparado para a outra. No dia seguinte, Frédéric desperta escondendo as lágrimas para sua nova amante; a cena encerra o capítulo e somos, no capítulo que segue, arrastados com Frédéric até o Palais-Royal no dia 25 de fevereiro. O trecho que citamos acima retrata o momento no qual o personagem chega ao centro do conflito, anestesiado tanto pela rejeição da senhora Arnoux quanto pelo súbito deleite que passa a sentir nesse ambiente caótico; de certa forma, o modo como a revolução é capaz de entretê-lo talvez o impeça de encarar de frente a desilusão amorosa, como se uma paixão pudesse ser intercambiada por outra. Essa, aliás, é uma característica de Frédéric apontada por Oehler como fundamental: a facilidade com a qual o personagem troca os objetos de sua paixão por outros é fruto de sua postura diante da realidade como um “artista” ou um “esteta” (1999, p. 316); ou, como irá concluir mais adiante: como um *turista*.

A caracterização de Frédéric como turista fica evidente no trecho citado: o jovem simplesmente segue as massas, sem saber para onde está indo; diverte-se com tudo o que vê ao seu redor de modo distanciado, sem comover-se com os mortos e com a violência que presencia. A cena descreve acontecimentos bárbaros ao lado dos mais

banais – o tropeço na mão de um cadáver, insurgentes tomando chope, o uivo de um cão – de modo equivalente, o que pode ser entendido como uma maneira de expressar, através do estilo indireto livre, o ânimo com o qual o próprio Frédéric observa esses acontecimentos que, apesar de tão distintos, são vistos de modo igualitário: assim como a narrativa não gasta mais tempo em um cadáver do que com os jovens que tomam chope ao lado dele, Frédéric também gasta a mesma quantidade de tempo para contemplar um e outro. A “vontade de rir” que ele sente ao assistir o sangrento combate que lhe aparece como um “espetáculo”, podemos dizer, não surge pela visão de algum elemento específico; Frédéric parece não observar detidamente nenhum deles (“os mortos ali estendidos”, por exemplo, não lhe pareciam “verdadeiros mortos”). O riso surge da justaposição desierarquizada de todos esses acontecimentos incongruentes numa mesma cena e ao mesmo tempo; um riso, aliás, que o leitor é convidado a compartilhar com o herói ao ler tal cena. Essa postura de turista, segundo Oehler, é observável sobretudo quando, justamente entre fevereiro e junho, ele e sua amante fogem dos conflitos de Paris em direção ao paraíso *kitsch* da floresta de Fontainebleau. Durante a estadia do casal, percebemos que a postura distanciada de Frédéric diante dos quadros, dos objetos luxuosos do castelo e da natureza exuberante – a postura, enfim, do turista que embarca em uma viagem como mero espectador – não é diferente daquela que o personagem adota diante de acontecimentos absolutamente fundamentais para o momento histórico no qual ele se insere.

A passividade que Flaubert concede aos personagens em suas obras é o que garante, podemos afirmar, a posição tão importante do escritor nas reflexões estéticas de Georg Lukács, tanto pela admiração quanto pela crítica. Flaubert revela, em *A educação sentimental*, uma capacidade impressionante de atrelar a vida mais íntima dos personagens a eventos históricos fundamentais da época, ainda que o faça a partir da narração da vida de personagens passivos e impotentes, aos quais está vetada a reflexão real sobre aquilo que pensam e sobre os discursos que reproduzem. Mais uma vez segundo Oehler, os personagens de Flaubert estão presos ao “palavrório” de 1848, que engloba tanto os lugares comuns nas discussões políticas quanto os ideais amorosos que desembocam no *kitsch*; “é a *blague*, não a violência”, escreve o crítico, “que parece ter sido sua verdadeira tentação naqueles dias” (1999, p. 314). Por esse caráter ambíguo dos romances de Flaubert, as opiniões de Lukács sobre o escritor francês se transformaram ao longo do tempo: em suas obras de orientação marxista, encontramos uma crítica contundente – afinal, há nos

romances sociais de Flaubert a negação de qualquer possibilidade real de ação –, que contrasta com a importância central do autor em *A teoria do romance*, em que *A educação sentimental* aparece como obra exemplar do gênero. Dito isso, nos propomos a realizar brevemente nesse artigo uma reflexão sobre as leituras de Flaubert realizadas por Georg Lukács ao longo de sua obra, a começar pela *Teoria do romance*, passando pelo *Romance histórico*, por “Balzac: Les Illusions Perdues?” e outras obras contemporâneas ou posteriores. O objetivo desse artigo é expor a mudança na posição que Flaubert ocupa na crítica literária de Lukács e contrapô-la à leitura de Dolf Oehler sobre o escritor francês, ao lado de discussões desenvolvidas por Adorno acerca das mudanças na crítica estética lukacsiana. De modo geral, nosso interesse, podemos dizer, relaciona-se com o tema do engajamento: *A educação sentimental* é um livro que expõe uma realidade estática de modo neutro e meramente ilustrativo, ou haveria, apesar da impotência de Frédéric, uma tomada de posição – e talvez um convite à ação – frente aos acontecimentos narrados?

ROMANTISMO DA DESILUSÃO

Primeira obra do autor dedicada ao estudo sistemático da literatura, *A teoria do romance* coloca *A educação sentimental* como o maior exemplo de seu gênero: segundo o jovem Lukács, ela seria “o mais típico romance do século XIX no que se refere a problemática da forma romanesca” (2015, p. 132). Escrita em 1916 com um estilo ensaístico muito particular que será abandonado em suas obras de orientação marxista, *A teoria do romance* apresenta uma tipologia literária que tem como base a construção de uma relação tanto de oposição quanto de convergência entre epopeia grega e romance. Lukács está de acordo com a concepção hegeliana segundo a qual o romance seria a epopeia do mundo moderno, sendo por excelência o gênero capaz de retratar a história e os heróis da sociedade burguesa. Ambos os gêneros são considerados, portanto, como formas épicas que “não diferem pelas intenções configuradoras”, escreve o crítico, “mas pelos dados histórico-filosóficos com que se deparam para a configuração” (idem, p. 55). Ao mesmo tempo, apesar de possuírem uma função épica análoga, epopeia e romance tem origem em mundos fundamentalmente distintos: enquanto a epopeia grega tem em sua base a vida em comunidade e plena de sentido, o romance tem como princípio motor a desconexão total entre vida e essência em uma sociedade alienada. O mundo burguês estaria, portanto, em um extremo oposto, no ápice de um processo de decadência no qual todo o sentido imanente foi perdido.

Na tipologia de Lukács, surgem dessa cisão duas tendências distintas: o idealismo abstrato e o romantismo da desilusão. Enquanto o primeiro é caracterizado pelo exemplo paradigmático de *Dom Quixote*, no qual o herói age paralelamente em uma cópia distorcida da realidade (há uma reconstrução ilusória da correspondência entre vida e sentido), o segundo, como seu subsequente desenvolvimento, refere-se aos romances de desilusão tão comuns no século XIX. A perda do sentido imanente, ao contrário do que ocorre no idealismo abstrato, é vista de frente pelo herói e tomada como ponto de partida nesse tipo de romance; não há mais a sobreposição de um mundo ideal a um outro desencantado, mas um conflito entre os conteúdos que brotam do herói e os que são apresentados pelo mundo externo. A vida do herói, portanto, “é capaz de produzir todos os conteúdos da vida por si própria” e “pode ser integrada e perfeita, ainda que jamais entre em contato com a realidade externa e alheia” (idem, p. 118). Surge então a tendência a “esquivar-se de lutas e conflitos externos, de não acolhê-los” (idem), pois o mundo externo lhe aparece como caótico, imutável e “plenamente regido pela convenção”; há “a verdadeira plenitude do conceito de segunda natureza: uma síntese de leis alheias ao sentido, nas quais não se pode encontrar nenhuma relação com a alma” (idem, p. 119). No romantismo da desilusão, por fim, há a representação de uma sociedade alienada na qual as leis que regem o mundo possuem um sentido identificado pelo herói como artificial, que ao reconhecer tal alienação recusa o mundo e passa a buscar um sentido somente em si próprio.

Dentre os romances de desilusão, *A educação sentimental* é, segundo o jovem Lukács, “o único que com a desolação em nada mitigada de sua matéria, alcançou a verdadeira objetividade épica” (idem, p. 132). Como nenhum outro, o romance de Flaubert teria sido capaz de representar tanto a fragmentariedade do mundo burguês quanto a desconexão entre essa realidade desintegrada e as aspirações dos personagens. “É o tempo”, diz o crítico, “que torna possível esse triunfo”, pois ele “ordena o caos aleatório dos homens e lhe empresta a aparência de uma organicidade que floresce por si” (idem, p. 132). Seria a representação do tempo como um “*continuum* concreto e orgânico” (idem, p. 133), o que faz com que esse fluxo desenfreado se torne o “princípio unificador da homogeneidade que lapida todos os fragmentos heterogêneos e os põe numa relação recíproca, se bem que irracional e inexprimível” (idem, p. 132). É esse *continuum* o que confere à *Educação* uma unidade.

E tal unidade seria oposta, segundo o crítico, justamente à *Comédia humana* de Balzac, cuja obra terá uma posição privilegiada em seus escritos posteriores. Para o jovem Lukács, cada romance isolado de Balzac é capaz de configurar uma unidade através de verdadeiros

feitos épicos, dado que elas colocam “o demonismo subjetivo-psicológico” da sociedade moderna como “princípio de toda ação humana essencial” (idem, p. 113). Essa dimensão épica, no entanto, vale somente para cada narrativa isolada, não à *Comédia Humana* como um todo. Ao jovem Lukács, a *Comédia humana* possuía uma totalidade abstrata: “epicamente configurado é somente o detalhe, o todo é apenas reunido”; nenhuma parte, vista a partir do todo, “tem uma necessidade real e orgânica de existência” (idem, p. 115). Mais adiante, ao contrapô-la diretamente à *Educação*, Lukács defende que enquanto o romance de Flaubert integra os personagens em um contexto histórico-social vivo e dinâmico – o *continuum* concreto e orgânico que já mencionamos – a totalidade aspirada pela *Comédia humana* é identificada como “um conceito abstrato ou uma unidade mentalmente pós-construída” (idem, p. 132).

Diferentemente do que observaremos nas obras posteriores de Lukács, na *Teoria do Romance*, portanto, é Flaubert quem alcança o “grande êxito” (idem, p. 136) de representar os sujeitos de seu tempo emaranhados em um contexto histórico-social orgânico. Isso ocorreria pois a existência desorientada desses personagens em um mundo caótico, no qual tudo é “fragmentário, triste e sem sentido”, está sempre irradiada “pela esperança ou pela recordação” (idem, p. 133). Seria através da esperança em um outro mundo e da recordação do que foi perdido que uma existência na qual vida e essência correspondam pode ser projetada, ainda que o seja pela ausência. Vale a pena transcrever os termos exatos do autor:

Em curioso e melancólico paradoxo, o fracasso é portanto o momento do valor; o pensamento e a vivência daquilo que a vida recusou é a fonte da qual parece jorrar a plenitude da vida. Configura-se a absoluta ausência de toda a satisfação do sentido, mas a configuração alça-se à realização rica e integrada de uma verdadeira totalidade da vida. (LUKÁCS, 2015, p. 133)

FLAUBERT E A DECADÊNCIA DO ROMANCE

Já em “Balzac: Les Illusions Perdues” (1965), os juízos estéticos sobre Balzac e Flaubert são drasticamente diferentes; a posição de ambos é quase invertida. Esse texto escrito em 1935 – pouco tempo antes do *Romance histórico*, finalizado entre 1936 e 1937 –, também trata dos romances de desilusão, mas de uma perspectiva bastante distinta. Para o crítico, Balzac criou em *Ilusões perdidas* “um novo tipo de romance de desilusão” – tradição que divide com Musset e Stendhal, não com Flaubert – que “supera em larga escala as formas que esse

tipo de romance assumiu no século XIX” (LUKÁCS, 1965, p. 114). Aludindo ao contexto histórico de modo mais claro, Lukács identifica nesses romances uma resposta, através da literatura, ao modo como os ideais revolucionários de 1789 haviam fracassado; em *Ilusões perdidas*, escreve o crítico, podemos ver, “pela primeira vez de modo completo, como a economia, o capitalismo, leva os ideais burgueses a uma trágica dissolução” (idem, p. 96). Ao contrário do que irá apontar em Flaubert mais adiante nesse capítulo, Balzac “não se satisfaz com reconhecer e exprimir essa trágica ou tragicômica situação social” (idem, p. 97); crítica que ficará mais clara em suas obras posteriores, a vantagem de Balzac estaria no fato de que ele não realiza um quadro estático de um mundo desencantado, mas narra, através das ações dos personagens e de acontecimentos relevantes, de que maneira o desenvolvimento do capitalismo dissolveu os ideais burgueses. Em resumo, Balzac narraria o processo social através do qual existiu tal dissolução ao invés de simplesmente descrever, como faria Flaubert, o resultado de tal processo.

Ao construir uma narrativa de desilusão, portanto, Balzac apresenta personagens capazes de agir, ainda que suas ações tenham um destino trágico. E, se eles podem agir, pode-se projetar a possibilidade de uma transformação social efetiva, mesmo que os personagens falhem nessa empreitada. Lukács conclui, citando Flaubert somente ao fim do ensaio: “Balzac mostra-nos o processo de formação do capitalismo no terreno do espírito, enquanto os seus sucessores, mesmo os maiores, como Flaubert, encontram-se como que diante de um fato consumado” (idem, p. 114). Para o Lukács de orientação marxista, não bastaria a projeção de um mundo que supera as contradições da sociedade burguesa através da esperança ou da recordação, como defendido na *Teoria*, se os personagens não são capazes de agir: é preciso que seja possível visualizar nas ações dos personagens o potencial para a transformação efetiva do mundo. É na narração de ações dentro de um processo social que residiria o caráter verdadeiramente épico do romance, o que fica claro também em outros textos fundamentais do autor como “Narrar ou Descrever?”, “O romance como epopeia burguesa” e, por fim, no *Romance histórico*.

Segundo Nicolas Tertulian, Lukács comenta, em uma carta a Béla Balázs datada em 31 de janeiro de 1940, tais mudanças em seus julgamentos literários causadas pela assimilação do marxismo: “Balzac passou para o lugar de Flaubert; Tolstoi, para o de Dostoievski; Fielding, para o de Sterne etc.” (LUKÁCS *apud* TERTULIAN, 2003, p. 175). No *Romance histórico*, primeira grande obra depois dessa nova fase, Lukács abandona a perspectiva idealista presente na *Teoria*, adotando uma postura materialista que se expressa na descrição objetiva e concreta dos eventos históricos que

deram origem e que influenciaram diretamente o gênero romance. Ao abordar Flaubert, Lukács interessa-se sobretudo por *Salambô* como um exemplo negativo de romance histórico. Segundo o crítico, o ódio de Flaubert pela sociedade burguesa haveria originado um desejo de escapismo, e seria essa recusa da realidade o que motivou o autor francês a escrever o romance. Lukács acusa Flaubert de, “por meio de uma arqueologia meticulosa”, tornar os objetos reais apenas “de maneira externa, decorativa e pictórica” (LUKÁCS, 2011, p. 232); para o crítico, o romance moderniza a psicologia dos personagens e interessa-se pela descrição dos acontecimentos históricos somente na medida em que eles podem proporcionar o mergulho em uma “fantasmagórica vida ilusória” (idem); o que lhe interessa, por fim, não seria mais que um “mundo de *trajes e decorações* historicamente exatas, uma mera moldura pitoresca no interior da qual se desenrola um enredo puramente moderno” (idem, grifo do autor). Essa é a ideia que está na base da crítica de Lukács contra o Naturalismo, segundo a qual seria um equívoco crer que a exatidão histórica ou arqueológica das descrições seria capaz, por si só, de conferir à obra literária um caráter verdadeiramente histórico.

É nesse sentido que a crítica aos romances sociais de Flaubert (*Madame Bovary*, *A educação sentimental* e *Bouvard e Pécuchet*) se desenvolve no *Romance histórico*. Lukács reconhece nesses romances uma “superioridade artística” se comparado à *Salambô*, dado que “a proporção entre o sentimento e o evento, entre o anseio e sua tradução em ações, corresponde ao caráter real, sócio-histórico do sentimento e do anseio”, opondo-se, portanto, ao puro exotismo do romance histórico de Flaubert. No entanto, as tendências naturalistas identificadas plenamente em *Salambô* já poderiam ser observadas, defende Lukács, em seus romances sociais. A observação de tais tendências já fora feita de outras formas tanto em “Balzac: Les Illusions Perdues” quanto em “Narrar ou Descrever?”; no *Romance histórico*, Lukács afirma que do profundo ódio de Flaubert contra a vida burguesa moderna – o mesmo que o motiva a escapar para Cartago em *Salambô* – faz com que ele concentre “sua ironia na figuração do cotidiano burguês, dos burgueses medianos.” “Como extraordinário artista realista que é”, Lukács continua, “ele chega a uma representação infinitamente nuançada da tristeza cinzenta que constitui um dos aspectos reais desse cotidiano” (LUKÁCS, 2011, p. 238); mas tais descrições, segundo o autor, não são organizadas por uma tomada de posição e não possuem um sentido verdadeiramente relevante. Assim como é observável em *Salambô*, existiria já nesses romances uma tendência a representar a mesquinhez da vida burguesa em detalhes que, apesar de acurados, não são relevantes nem do ponto de vista histórico, nem do ponto de vista do desenvolvimento da narrativa.

Seriam, portanto, inessenciais, aleatórios e passíveis de serem trocados por qualquer outra descrição, dado que não são determinantes para o desenrolar da ação. Por este motivo, Flaubert possuiria uma “limitação social, moral e ideológica”:

ele odeia de fato o presente capitalista, mas seu ódio não tem nenhuma raiz nas grandes tradições populares e democráticas do passado ou do presente e, por isso, nenhuma perspectiva de futuro. Seu ódio não se eleva historicamente acima do que ele odeia. (idem, p. 238-239)

Lukács, então, conclui: Flaubert é “um dos mais importantes precursores da desumanização da literatura moderna” (idem, p. 239). Tal opinião, amplamente exposta também em “Narrar ou Descrever?”, continuará a aparecer em “Kafka ou Thomas Mann?” (1969), texto que compõe *Realismo crítico hoje*. Trabalho publicado em 1957, Lukács escreve que o Naturalismo teria preparado o terreno para o caráter experimentalista das vanguardas, que adotariam em relação aos fenômenos modernos uma postura fundamentalmente não-crítica. “Para oferecer uma imagem real do mundo”, argumenta o crítico, “é preciso que o escritor tome um determinado partido diante da realidade efetiva na sua totalidade concreta” (LUKÁCS, 1969, p. 84); a atitude descritiva e passiva que Lukács acusa nos naturalistas teria como desenvolvimento subsequente a arte de vanguarda, cujo foco está sobretudo na forma literária e na liberdade total do artista para reproduzir o mundo de acordo com suas próprias aspirações. O autor da vanguarda, portanto, conscientemente desiste de construir uma narrativa que reflita a realidade de modo objetivo; ou, em outras palavras, “o reflexo da realidade objetiva subjetiva-se” (idem, p. 110). Dessa postura – e da supressão de todo o sentido imanente ao mundo que lhe dá origem – Flaubert teria se tornado um “profeta muito lúcido” (idem, p. 108). A propósito de *A educação sentimental*, Lukács escreve:

o romance propriamente dito, o romance realista, acaba sobre as barricadas, durante aquela noite em que Frédéric Moreau vê tombar Dussardier gritando *viva a República!* e encontra, sob o uniforme dum agente da polícia, Sénécal, o antigo adepto do “radicalismo”, o velho camarada de combate. O romance realista acabou. O que começa então para Moreau é já uma “busca do tempo perdido. (idem, p. 108)

O “militantismo ideológico e estético” (TERTULIAN, 2003, p. 169) que Lukács exprime no *Romance histórico* é presente também nesse texto, cujo comprometimento com o socialismo aparece como uma questão central. Em “Kafka ou Thomas Mann?”, o realismo crítico deve, necessariamente, posicionar-se frente ao socialismo, mesmo que não o faça de maneira direta; não haveria como existir um realismo que não lidasse com a existência do socialismo, pois isso apontaria para a incapacidade de observar verdadeiramente o destino da humanidade. Ao ignorar o socialismo, o escritor está fadado a observar e a representar o mundo de modo estático, como se o capitalismo fosse uma realidade imutável diante da qual só restaria, aos personagens impotentes, uma postura passiva. Há aqui um pressuposto a ser ressaltado, pois ilumina a crítica de Lukács a Flaubert a partir de seus escritos da década de 30: o de que se o escritor não integra à sua obra nenhuma possibilidade real de transformação – se ele vê e somente reproduz o caos da sociedade burguesa – ele está equivocado. Esse não é, para o Lukács maduro, um diagnóstico válido, mas sim um erro de análise. Flaubert e Kafka são escritores que, em razão da angústia que o mundo burguês lhes causa, foram incapazes de observar a realidade do modo que Lukács considerava verdadeiramente crítico. Kafka é realista ao conseguir dar forma a essa angústia que é fruto do mundo capitalista – assim como Flaubert é realista até o momento da morte de Dussardier – no entanto, a Lukács, eles não são críticos. O realismo de ambos possuiria, portanto, um ponto cego que residiria na incapacidade desses autores de perceber o que ultrapassa o capitalismo.

De modo geral, podemos notar que tanto a *Teoria do romance* quanto o *Romance histórico* e demais escritos que mencionamos compartilham uma concepção de literatura que observa a relação dialética entre forma literária e processo social. Ao longo das críticas feitas a Flaubert, nota-se que Lukács sempre buscou orientar seus juízos pela maneira como a literatura seria um veículo de mediação, cuja forma – nunca a mera tematização de conteúdos históricos, é preciso salientar – seria o que há de “verdadeiramente social na literatura” (LUKÁCS *apud* MACEDO, 2015, p. 176). O que se transformou drasticamente foi a visão do filósofo acerca do contexto histórico-social, motivo pelo qual seus juízos estéticos e seu interesse ao debruçar-se sobre as formas literárias sofreram uma transformação proporcionalmente drástica. Se em *A teoria do romance e Educação*, em toda a sua aridez e falta de perspectiva, foi considerada o exemplo paradigmático do gênero, era porque essa forma literária, como produto de uma sociedade decaída, só poderia expressar-se plenamente em uma obra que mimetizasse o mundo de modo igualmente decaído. Se superasse tal decadência, não seria mais um romance, mas sim um novo gênero até então desconhecido; profetizada por Dostoiévski, seria uma nova literatura

pertencente a um novo mundo. Já no *Romance histórico*, o horizonte aberto pelo socialismo aponta para a retomada dos valores burgueses; a perspectiva materialista orientou Lukács a observar de que maneira tais valores foram aniquilados na sociedade capitalista, assim como lhe orientou a tomar o socialismo como uma maneira efetiva de revivê-los. De maneira análoga, o crítico abandona a visão segundo a qual a forma romance seria um gênero circunscrito ao *ethos* capitalista, irreversivelmente aprisionada em um mundo decaído: o romance crítico e humanista sobreviveria à sociedade burguesa e pertenceria, também, ao novo mundo; *A educação sentimental*, por consequência, perde para o filósofo a força de seu realismo.

A LOUCURA DO ACASO TEM MÉTODO

Em “Reconciliação extorquida” (2014), Theodor Adorno faz duras críticas aos trabalhos sobre estética do Lukács maduro. A propósito do livro *Realismo crítico hoje*, Adorno comenta que, apesar das visíveis mudanças nos julgamentos do filósofo húngaro presentes nessa obra – como por exemplo o reconhecimento de aspectos positivos em Brecht –, ela ainda apresentaria uma estrutura conceitual “estreita” e que lhe “sacrifica o intelecto” (ADORNO, 2014, p. 321), orientada por suas definições de realismo socialista ou realismo crítico, considerado pelo filósofo alemão como reducionista. Adorno demonstra, nesse texto, sua clara predileção pela obra de juventude de Lukács; segundo ele, “Da *Teoria do romance*, retorna a ‘imanência de vida do sentido’, mas humilhada sob a sentença de que a vida sob a construção socialista seria dotada de sentido – um dogma” (idem, p. 321). Acusadas de esteticismo, formalismo ou decadência, o Lukács socialista recusaria toda forma de arte que não se adequasse aos rígidos modelos por ele criados. “O pensamento torna-se adialético”, e “o núcleo da teoria torna-se dogmático” (idem, p. 323), conclui Adorno.

Tal postura seria visível, segundo o filósofo alemão, no fato de que a argumentação do autor permaneceria “amplamente abstrata”. Adorno é categórico em sua crítica ao Lukács socialista: “praticamente nunca o texto se submete à disciplina de uma obra de arte específica e aos seus problemas imanentes. Em vez disso, dá ordens”; haveria um “descuido em relação ao detalhe” (idem, p. 322). Essa acusação, não se pode negar, é em certa medida injusta – em todos os textos de sua obra madura que citamos é possível encontrar leituras brilhantes e convincentes em suas análises literárias –, mas iluminadora se pensarmos em suas leituras sobre Flaubert após os anos 30. Em

consonância com Adorno, o centro de nossa discordância com as leituras de Lukács estaria em como o autor de fato não considera os problemas imanentes colocados tanto por *Madame Bovary* quanto por *A educação sentimental*, o que fica claro quando contrapomos sua crítica às leituras de Dolf Oehler. Apresentaremos brevemente nossas discordâncias a seguir.

Sobretudo no *Romance histórico* e em “Narrar ou Descrever?”, Lukács aponta em Flaubert uma tendência ao Naturalismo que se expressaria no excesso de descrições que, apesar de historicamente acuradas, não são essenciais do ponto de vista histórico, nem relevantes para o desenrolar da narrativa. Mas é importante notar que, apesar do imenso trabalho de pesquisa realizado por Flaubert antes da escritura de cada livro, a função da precisão histórica nas descrições proposta pelos naturalistas difere consideravelmente da que observamos na obra do autor, que, vale mencionar, em muito discordava – e mesmo, em algumas cartas, debochava – do que era defendido por seu amigo Zola. Em sua análise da famosa cena dos comícios agrícolas em *Madame Bovary*, por exemplo, na qual ao flerte entre Emma e Rodolphe é intercalada a patética exposição agrícola, Lukács escreve que tal cena teria como objetivo último a criação de um contraste irônico; os personagens não seriam mais que espectadores da vida que eles mesmos vivem, compondo um “cenário” no qual estão presos em um quadro que “não tem praticamente nenhuma relação com os acontecimentos”, assim como “não decorre do íntimo valor humano dos acontecimentos narrados” (LUKÁCS, 2010, p. 154). Mas pensemos em tal leitura à luz do trecho que citamos no início deste trabalho: assim como a cena dos comícios agrícolas, a justaposição de imagens tão incongruentes – os cadáveres, os insurgentes tomando chope, o cão uivando – tem, também, um efeito irônico; mas tal efeito irônico, segundo Dolf Oehler, está no centro da crítica que Flaubert realiza acerca das manifestações de 1848. Longe de ser um simples deboche, a ironia é um recurso crítico que aponta para brutalidade que existe na maneira como Frédéric observa de modo desierarquizado elementos tão distintos, típica daqueles que Oehler chama de iluminados de Fontainebleau; esses não são os agentes, mas os cúmplices dos massacres de junho. Em *Madame Bovary*, a ironia que surge da justaposição entre flerte e o comício também seria um recurso crítico que coloca em paralelo essas duas imagens de modo igualmente desierarquizado; cenas como essa são fundamentais para a narrativa: ela dá o diagnóstico do sofrimento espiritual de Emma e antecipa as trágicas desilusões que a levam ao suicídio.

Não há, de fato, personagens conscientes de suas ações, nem uma perspectiva concreta de transformação social. Os personagens são igualmente movidos pelo palavrório de 1848 – aqui a *bêtise humaine*,

tema constante nas correspondências do autor –, mas isso de modo algum representa uma desconexão entre eles e as consequências catastróficas de suas ações, ou da ausência delas, nos acontecimentos mais relevantes de sua época; em outras palavras, não se pode dizer que a impotência não os torna, de fato, espectadores. Segundo Oehler, há em Flaubert uma clara diferença entre os cúmplices e as vítimas de tal palavrório: de um lado há Dussardier, que crê piamente nos ideais da revolução, motivo pelo qual pode ser visto como uma vítima, assim como Emma, das ideias que tomou de empréstimo de tal palavrório. Em Frédéric, por outro lado, haveria uma “hipocrisia inconsciente” que viria do fato de que ele, diferentemente de seu ingênuo amigo, ao mesmo tempo que não crê verdadeiramente em tal palavrório, tampouco se permite desiludir de modo consciente e por completo. Ao jovem estudante, os feridos não parecem feridos, nem os mortos parecem verdadeiros mortos, pois Frédéric se recusa a reconhecer a violência na violência. Analogamente, também se recusa a encarar de frente a desilusão amorosa: são justamente os desencontros com madame Arnoux – acasos que Flaubert compõe de modo meticuloso –, que conferem à sua paixão uma vida tão longa.

“Identificar o *kitsch* como fenômeno social e estigmatizá-lo com a data de junho de 1848”, escreve Oehler, “não é o menor dos méritos da literatura de Flaubert” (1999, p. 341). Observamos, desta forma, que a partir dessa correspondência brilhantemente exposta em seu livro, Oehler nos mostra como a postura consumista dos jovens iluminados de Fontainebleau – que como turistas encaram a realidade como uma vitrine composta por mercadorias a serem consumidas, mesmo que estejam em um campo de batalha – tem graves consequências históricas. A estadia de Frédéric em Fontainebleau entre fevereiro e junho – que pode ser vista como uma lua-de-mel tanto do casal quanto da revolução – possui uma série de descrições da natureza que podem ser compreendidas como metáforas para os massacres de junho: imagens de “carvalhos rugosos, enormes, que convulsionavam, estiravam-se no solo” (FLAUBERT *apud* OEHLER, p. 323) provocam, escreve o crítico, “a lembrança das poderosas barricadas da praça da Bastilha em *Les Misérables*” (idem, p. 323). Flaubert coloca em seu romance, portanto, inúmeros alarmes e advertências sobre a “seriedade do real que se faz presente à memória” (idem, p. 324), ainda que Frédéric os ignore. Tal questão remete à discussão sobre o problema do sofrimento desenvolvida por Adorno em “Commitment”; se por um lado há em Flaubert, assim como o filósofo alemão aponta em Schoenberg, a capacidade de fazer o grito de sofrimento das vítimas de junho continuar a soar, também há o risco de transformá-lo em um objeto de fruição. A esse risco, no entanto, Flaubert se antecipa: se o leitor, assim como Frédéric, ignorar

ou não for capaz de ouvir tais alarmes e advertências – e, de certa forma, a sutileza das metáforas e o temperamento indulgente de Frédéric pode ser visto como um convite para ignorá-las – ele será atingido pela mesma ironia e pela mesma acusação tenaz que o livro faz ao seu protagonista, tornando-se ele mesmo cúmplice. A impessoalidade do narrador de Flaubert, portanto, não pode jamais ser confundida com a neutralidade. Flaubert não aponta soluções para os problemas históricos que identifica; mas narra as ações que os causam e, sem dúvidas, aponta para os culpados.

Também à leitura presente na *Teoria do romance* podemos contrapor o argumento desenvolvido por Oehler. Segundo o jovem Lukács, como observamos anteriormente, *A educação sentimental* seria um romance paradigmático por, entre outros motivos, conseguir reproduzir de modo realista o caráter diabólico do mundo moderno, sendo a passagem do tempo o elemento que confere unidade aos acontecimentos caóticos da vida do personagem. No entanto, como defende Oehler, “a loucura do acaso tem método nesse romance” (idem, p. 316). Faz parte dos desafios estruturais que Flaubert colocou a si mesmo atrelar aos acasos da vida do herói os eventos mais relevantes de sua época; haveria uma “correspondência diabólica entre a lógica individual e a atividade global da sociedade”, o que “revela-se com uma nitidez alucinatória”; desta maneira, conclui o autor, “Flaubert produz implacavelmente a prova da cumplicidade de seu jovem herói ao iluminar as dobras mais recônditas de sua alma” (idem, p. 317).

A representação do caos, portanto, não tem origem em uma posição neutra por parte do autor, tampouco pode ser identificada como uma reprodução de caráter naturalista. A proeza de Flaubert estaria, segundo nossa hipótese, na capacidade de organizar o caos através da forma literária; seria através de tal organização que o leitor seria capaz de compreender aquilo que aos personagens do livro seria impossível. Essa é a organização que observamos, por exemplo, no trecho que citamos no início deste trabalho: a justaposição de elementos tão distintos, sobretudo a coordenação entre cenas de violência e cenas de divertimento, apresenta ao leitor um diagnóstico sobre a postura com a qual Frédéric age no mundo. Estamos, aqui, pensando *A educação sentimental* à luz da leitura de Erich Auerbach sobre *Madame Bovary* em *Mimesis* (2016). Segundo o crítico, Flaubert tem acesso ao estado interno e confuso de Emma, que organiza através da linguagem: “Flaubert não faz senão tornar linguisticamente maduro o material que ela oferece, em sua plena subjetividade” (2016, p. 423). Seria, para Auerbach, um equívoco compreender tais momentos como uma reprodução naturalista dos pensamentos de Emma; se Emma possuísse um tal nível de organização por si só, “não seria mais o que é, ter-se-ia emancipado de si mesma e, com isso, estaria salva” (idem). Analogamente, se Dussardier percebesse que seus ideais não passavam

de um palavrório, talvez Frédéric não o teria visto tombar gritando *viva a República!* como escreveu Lukács. Se Frédéric tivesse a coragem de encarar de frente a falsidade de seus próprios ideais, se possuísse “a agudeza e a fria honestidade que resulta de uma prestação de contas consigo mesmo” (idem), não seria mais um cúmplice dos massacres de junho. Oehler comenta um relato de Maxime Du Camp, no qual Flaubert teria dito ao amigo, diante das Tulherias em 1871, que se os leitores houvessem compreendido *A educação sentimental* a catástrofe da Comuna de Paris teria sido evitada. Flaubert teria acreditado, diz Oehler, “num castigo histórico do mau leitor” (OEHLER, 1999, p. 324). Dito isso, terminamos esse artigo com a seguinte questão: *A educação sentimental* não é, de modo algum, uma obra militante. Mas não seria correto dizer que é uma obra engajada?

MARIA ELISA PEREZ PAGAN — Graduada em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Campinas (2016) e mestre pelo programa de Teoria e História Literária da UNICAMP. Atualmente é doutoranda no programa de Teoria Literária e Literatura Comparada na USP (FFLCH-DTLLC). Tem experiência na área de Letras, com interesse em Gustave Flaubert, Literatura Francesa e Teoria Literária.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003.

ADORNO, Theodor. *Aesthetic Theory*. Londres: Bloomsbury Academic, 1997.

ADORNO, Theodor. “Commitment”. In: JAMENSON, Fredetic (Org.). *Aesthetics and Politics*. Verso, 2007.

ADORNO, Theodor. “Reconciliação extorquida: A propósito da Significação atual do realismo crítico de Georg Lukács.” In: MACHADO, C. E. J. (Org.). *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

CULLER, Jonathan. *D. Flaubert: The uses of uncertainty*. Aurora: The Davies Group Publishers, 2006.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary: mœurs de province*. Paris: Éditions Gallimard, 2001.

FLAUBERT, Gustave. *L'éducation sentimentale*. Paris : Éditions Gallimard, 2005.

FLAUBERT, Gustave. *A educação sentimental*. Trad. de Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Nova Alexandria, 2009.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2015.

LUKÁCS, Georg. *Arte e sociedade: Escritos estéticos 1932-1967*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

LUKÁCS, Georg. "Balzac: Les Illusions Perdues". In: *Ensaio sobre literatura*. Brasília: Coordenada-Editora de Brasília, 1969.

LUKÁCS, Georg. "Narrar ou Descrever?" In: *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

LUKÁCS, Georg. *Romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011.

MARX, Karl. *O 18 brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo: Boitempo, 2011.

OEHLER, Dolf. *Quadros parisienses: estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine (1830-1848)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

OEHLER, Dolf. *O velho mundo desce aos infernos: auto-análise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

“A SINTAXE É TAMBÉM UMA ARMA”: VIDAS SECAS NOS ESTERTORES DO ROMANCE DE 30

– DIMITRI TAKAMATSU ARANTES

RESUMO

O presente artigo propõe uma leitura interpretativa de *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos. Último romance escrito pelo autor, trata-se de obra incontornável da moderna prosa de ficção brasileira justamente porque condensa em sua fatura formal impasses estético-ideológicos herdados pelo romance de 30 do primeiro momento modernista. Tais impasses dizem respeito sobretudo à posição do narrador (e do intelectual) diante da complexa tarefa de plasmar a vida dos pobres, pressuposta a profunda ambiguidade que marca o processo modernizador brasileiro. Conforme a perspectiva aqui defendida, *Vidas Secas* enforma um impasse estético de representação nomeado pelo binômio intelectual-pobres, cujo sentido acusa um limite da prosa de ficção de sua época — problema este que pautará parte significativa da literatura brasileiras nas décadas subsequentes.

Palavras-chave: *Vidas Secas*; Graciliano Ramos; Romance de 30; Literatura e sociedade.

ABSTRACT

The aim of the paper is to explore the interpretative reading of the novel Vidas Secas (1938). The romance is the last novel by Graciliano Ramos which is an important example of modern Brazilian fiction, because of its aesthetic form and the presence of the ideological impasse inherited from the beginning of the modernist movement in the early 1920s. The mainly ideological impasse is the position of the narrator (who is an intellectual) having a complex task of narrating the lives of the poor (the “sertanejos”). The social-distance between the intellectual narrator and the poor is exacerbated by the profound ambiguity that remarks the Brazilian modernization at the beginning of the 1930s. According to the perspective defended by this paper, Vidas Secas points to a mimetic problem named by the “intellectual-poor” binomial, whose meaning accuses a limit of the prose fiction of its time, which will guide a significant part of Brazilian literature in next decades.

Keywords: *Vidas Secas*; Graciliano Ramos; 1930s novel; Literature and society.

“Achei que só realizaríamos introspecção direita examinando a coisa externa, pois o mundo subjetivo não elimina o objetivo: baseia-se nele. Quem fugia à observação tinha evidentemente um fim político, mas as mofinas contra as reportagens eram de fato razoáveis. Conseguiríamos, evitando a parolagem chinfrim dos comícios, ferir os nossos inimigos com as suas próprias armas. Usaríamos até a linguagem correta, instrumento que eles de ordinário não utilizam. A sintaxe é também uma arma, não lhe parece? É meio de opressão.”

(Graciliano Ramos em carta a Haroldo Bruno, setembro de 1946)

SITUAÇÃO CRÍTICA

Considerado desde cedo obra-prima, *Vidas Secas* (1938) coroa a decisiva trajetória de um escritor consagrado do romance de 30, em especial na sua vertente nordestina, a ponta de lança da prosa de ficção brasileira àquela altura. Talvez seja desnecessário reafirmar que a romanesca de Graciliano Ramos se destaque pela concisão e sobretudo pelo caráter experimental, aspectos comentados à exaustão pela crítica. Para além disso, é preciso recordar, como outros já o fizeram, que o Autor abandonou o gênero, para nunca mais praticá-lo, ainda no auge. Evidentemente, não se trata de trajetória única entre os escritores amadurecidos sob o influxo do Modernismo; a eles coube a tarefa de fixação do gênero memorialístico em suas diversas formas, algo afim com a afirmação da autoconsciência dos intelectuais modernistas (MICELI, 2012). Nada obstante, vale a pena inferir o nexos fundamental entre a inquietação formal dos romances de Graciliano Ramos e a insuficiência com que o escritor parece se deparar a cada nova experiência literária. Sob esse prisma, *Vidas Secas* não apenas ocupa o ponto culminante da experimentação estética empreendida por seu Autor no domínio do romance, como também acusa certa reflexão em torno dos limites da prosa de ficção daquela quadra. Em uma palavra, este livro delineia o passo final da forma romance praticada por Graciliano Ramos, cujo significado põe em evidência impasses da moderna literatura brasileira. Tratamos aqui de um problema formulado de diferentes maneiras, uma delas por Mário de Andrade, e que resumimos como a questão da distância entre o intelectual e o povo na representação artística. Quando da publicação de *Vidas Secas*, as feições desse problema gravitavam em torno da já esgotada polarização ideológica, simplificada por fórmulas como as do romance social e as do romance introspectivo, conforme indica Luís Bueno (2002).

Dito isso, cabe pontuar o procedimento com que opera Graciliano Ramos, a fim de especificar o cerne de sua literatura. Começemos por dizer que, em *Vidas Secas*, o Autor parte de temas, motivos e expedientes formais conhecidos do romance de 30: o narrador em terceira pessoa que procura pesar e medir o conteúdo ideológico da distância existente entre ele, intelectual, e a realidade material e simbólica dos retirantes sertanejos — em suma, a figura do pobre. Se não se trata propriamente de um romance proletário, vertente cujas diretrizes foram dadas desde pelo menos 1933 (BUENO, 2002, p. 261), é possível dizer que Graciliano Ramos parece interessado em corrigir muitos dos descaminhos do chamado romance social. Ao fazer isso, o escritor se situa na tradição dos intelectuais que pensam sob a perspectiva do acúmulo de problemas críticos nacionais. Esta, aliás, é uma constante de seus romances: por um lado, a pretensão do Autor nunca é a do ineditismo formal e apologético, o que soaria inoportuno; por outro, é clara a tentativa de passar a limpo a tradição até então consolidada, de maneira que o *novo*, neste romance incontornável que é *Vidas Secas*, associa-se sobretudo à percepção aguda da rotinização da vanguarda, noção cunhada por Antonio Candido (1989, p. 181-198) a respeito do impacto cultural da Revolução de 30, algo que constitui outra etapa do sistema literário nacional. A rigor, a reflexão estética de fundo contida no último romance de Graciliano Ramos aponta para a reavaliação da moderna prosa de ficção brasileira. Ao intuir a necessidade de mudança do foco narrativo para dar conta da aproximação dos pobres, sem abandonar a investigação subjetiva das personagens, Graciliano Ramos modifica os termos que a literatura brasileira vindoura teria de enfrentar.

Em termos esquemáticos, passando da visão crispada da primeira pessoa (CANDIDO, 2012, p. 50), em que os narradores se distinguem pela posição de classe mais ou menos privilegiada, em direção à distância da terceira pessoa narrativa que retrata os desvalidos, Graciliano Ramos opera uma guinada experimental da forma romance cuja legitimidade se prende ao chão histórico dos impasses ideológicos da literatura de seu tempo. Dada a voz à primeira ou à terceira pessoa, nenhum dos enquadramentos narrativos parece seguro ou conformista; todos eles lançam-se ao desafio da superação ideológica da distância entre o intelectual e a realidade — entre objetividade e subjetividade, enfim —, algo que implica a permanente pesquisa estética que esbarrou nos limites representativos da moderna prosa de ficção. Dito de outra maneira, a obra de Graciliano Ramos vai apontando, sobretudo com os dois últimos romances (*Angústia* e *Vidas Secas*), um momento de impasse formal, assim descrito pelo escritor em artigo de 1941, cujo título é sugestivo — “Decadência do romance brasileiro”:

Quero apenas referir-me aqui aos representantes máximos do romance nordestino, observadores honestos, bons narradores. Ora, se atentarmos na obra desses quatro romancistas originais [Rachel de Queiroz, Jorge Amado, José Lins do Rego e Amando Fontes], perceberemos nela uma curva. Fizeram, quase sem aprendizagem, ótimas histórias, com tanta sofreguidão que pareciam recear esgotar-se. Não se esgotaram talvez, mas estacaram, como se tivessem perdido o fôlego, ou publicaram trabalhos inferiores aos primeiros. E convém notar que essa queda se deu quando cessou a agitação produzida pela revolução de Outubro. Subiram até 1935. Aí veio a decadência, o que veremos facilmente. (RAMOS; SALLA, 2012, p. 263)

A referência ao ano de 1935 não é fortuita: o ponto de inflexão do romance de 30 delimita a fronteira histórica dos rumos traçados pelo projeto de modernização autoritária do país. Frente à guinada política que desemboca no golpe do Estado Novo, revela-se a natureza de nosso desenvolvimentismo, baseado no recalçamento da fratura social fruto da coerção do Estado, dinâmica a que não responde satisfatoriamente, da perspectiva estética, a prosa de ficção de 1930. À relação entre forma literária e processo social, Graciliano Ramos está decerto atento, sobretudo porque o escritor se coloca ao lado de seus pares, nunca acima.

De acordo com o recorte aqui escolhido, destaques mais uma vez o pressuposto de que a romanesca de Graciliano Ramos possui o alcance de uma reflexão estética; e esta reflexão versa sobre os avanços e os limites em que a prosa de ficção brasileira esbarrava àquela altura, de modo a apontar para aquilo que, em maior ou menor grau, insere-se na dinâmica da formação da vida intelectual brasileira em curso de modernização. Com efeito, para tratar do panorama cultural que nos interessa, é inevitável considerar o paradigma de formação do país depois do advento da Revolução de 30, os rudimentos daquilo que se convencionou denominar nacional-desenvolvimentismo. Resta então decifrar como os aspectos históricos aludidos se internalizam na fatura de *Vidas Secas*.

A SINTAXE É UMA ARMA

Se insistimos na unidade de um projeto estético capaz de reunir a totalidade dos romances de Graciliano Ramos, tal como a crítica especializada o fez diversas vezes, devemos admitir com semelhante convicção pontos de contato de *Vidas Secas*, livro que nos interessa em particular, com os títulos que lhe precederam. Nada mais natural para

uma literatura matizada. Para além de imagens, temas e um vocabulário específico, há também no último romance do Autor uma constante estrutural: qual seja, a construção sintática a compor um ritmo narrativo e um estilo peculiares. Se nos escapa tal aspecto — o estilo aglutinante da obra de Graciliano Ramos —, nos perdemos em meio à estrutura do livro, “romance desmontável”, na expressão canônica de Rubem Braga (1938), cuja ordenação dos capítulos chamou a atenção da crítica desde cedo. Digamos, em resumo, que *Vidas Secas* opera a unidade sintática e semântica da narrativa de modo a conceber, no plano geral, um ritmo formulado da sobreposição de unidades menores, trabalhadas com esmero. Eis o segredo estrutural do romance: o jogo de espelhamento dos capítulos-contos, que levou às mais distintas interpretações, é na verdade projeção em escala maior da tessitura sintática e semântica. Vejamos como se desenrola o procedimento.

A despeito do narrador em terceira pessoa, o leitor de *Vidas Secas* depara certa variação dos modos de narrar, isto é, o narrador não está imune à penetração de outras vozes narrativas, muito embora pretenda escondê-las sempre que possível. É este movimento hesitante o elemento definidor da estrutura políptica ou rosácea do livro (CANDIDO, 2012, p. 64). Romance lido e relido, é decerto difícil a tarefa de iluminar algum ponto ainda não reparado; neste caso, entretanto, é justamente a recorrência de determinados apontamentos o que permite avançar na leitura, evitando reproduzir consensos. É o que pretendemos demonstrar com a leitura do capítulo de abertura, intitulado “Mudança”.

Vidas Secas inicia-se pelo prisma do sertão. A primeira relação percebida pelo leitor é a da assimetria: qual seja, a ambientação de uma família de retirantes em local inóspito. A oposição entre homem e natureza, dualidade constante no livro, diz respeito a duas estruturas sintáticas correspondentes, duas estruturas rítmicas sobrepostas, paradigma estrutural que inaugura o relato. *Vidas Secas* parte, pois, da dialética entre História e Natureza (PACHECO, 2015).

Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. Ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas. Fazia horas que procuravam uma sombra. A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da catinga rala. (RAMOS, 2002, p. 9)

Reparemos, logo no parágrafo de abertura, uma descrição breve e aparentemente objetiva da paisagem sertaneja: em meio ao horizonte de secura (“avermelhada”), a *visão* consegue apenas projetar duas manchas verdes que remetem à presença de juazeiros. Trata-se, com efeito, de uma visão, e não de uma imagem nítida; são borrões que colore a paisagem, bastante sugestiva pela sobreposição de cores. Não obstante, de repente, as personagens podem estar diante de “juazeiros invisíveis” (p. 10), inventados, como nos diz o narrador. Este passo em suspenso, um ponto entre a certeza e a dúvida, nos dá a primeira pista formal da obra. Muito embora tenha deparado apenas com a primeira frase do romance, o leitor intui, por meio dos títulos do livro e do capítulo, a presença ainda ausente dos retirantes, anunciados na sequência. É por esse motivo que a paisagem, sozinha, abre espaço para a expectativa: a Natureza constitui, a um só golpe, imagem que se anuncia no horizonte das personagens e impressão contraditória que toca o espírito do narrador; ou, se quisermos, o conceito e a imagem da Natureza não convergem.

Na frase seguinte, a sensação inicial se esvai; é este o momento em que curiosamente surgem os protagonistas do romance, nomeados “infelizes” que “tinham caminhado o dia inteiro” e estavam, portanto, “cansados e famintos”. Logo se vê que a tonalidade da narrativa muda de supetão: entre o ambiente hostil e os retirantes miseráveis e oprimidos, o narrador parece demonstrar indiferença. Despersonalizada, a família está reduzida aos instintos mais básicos. Sabemos ainda que eles “ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas”, anotação que se pretende quase documental, eximida de qualquer comprometimento político. A progressão do parágrafo é rápida, tal como em geral os romances de Graciliano Ramos se iniciam (LAFETÁ, 2004, p. 72-102). Duas observações devem aqui ser feitas: a primeira se refere à soma do advérbio “ordinariamente” à conjunção adversativa “mas”, o que elimina qualquer horizonte de empatia em relação à miséria — sem exagero, é como se o narrador já esperasse o desempenho pífio desses seres, algo porém contrariado; a segunda observação diz respeito à recorrência de imagens (naturais e humanas), com vocabulário específico, próprio dos romances de Graciliano Ramos. Note-se, por exemplo, a oposição entre o ambiente lírico (“planície avermelhada”, “manchas verdes”, “areia o rio seco”, folhagem dos juazeiros”, “galhos pelados”) e a vida anônima e esvaziada dos miseráveis (“infelizes [...] cansados e famintos” e “condenado do diabo”). Ao passo que a sombra dos juazeiros se projeta como miragem sob o sol escaldante, vulto de esperança para os desterrados (ou para o narrador?), as personagens podem existir

somente sob o signo da escassez. Não por outro motivo os verbos de ação empregados são imediatamente contidos por advérbios: as personagens, de costume, “andavam *pouco*”, embora tivessem “repousado *bastante*”, soluções vocabulares de sinais trocados; na sequência, no segundo parágrafo, avistados os juazeiros, os retirantes “arrastaram-se para lá, devagar”, como animais moribundos. A morosidade remete, neste caso, a uma espécie de languidez em que mergulham as personagens. Se não prestarmos atenção às palavras, o juízo pode rapidamente descambar para a restrição, o que contraria a realidade paupérrima de que tratamos. É esta a impressão dos parágrafos seguintes:

Arrastaram-se para lá, devagar, sinha Vitória com o filho mais novo escanchado no quarto e o baú de folha na cabeça, Fabiano sombrio, cambaio, o aió a tiracolo, a cuia pendurada numa correia presa ao cinturão, a espingarda de pederneira no ombro. O menino mais velho e a cachorra Baleia iam atrás.

Os juazeiros aproximaram-se, recuaram, sumiram-se. O menino mais velho pôs-se a chorar, sentou-se no chão.

— Anda, condenado do diabo, gritou-lhe o pai. (p. 9)

Sempre em chave de contraste, os modos narrativos estão em permanente choque. Pinta-se a paisagem com certa liberdade, personificando-a: são os juazeiros que se aproximam, recuam e somem da vista dos retirantes, de maneira a agravar a ilusão em meio à fome. Ao mesmo tempo, diante da miragem, o “menino mais velho”, anônimo, “pôs-se a chorar, sentou-se no chão”. O abuso do pronome “se” indica o deslocamento do enquadramento da cena, da natureza hostil para a passividade e fragilidade dos retirantes, que tentam a todo custo sobreviver. É nessa medida que o par opositivo *natureza assertiva* e *fragilidade humana* acusa um entrave narrativo iminente, a dar-se na esfera do enredo, evitado, porém, pela providência do corte dramático representado pela fala de Fabiano.

Não é difícil perceber que não é o caso, em absoluto, de mero retrato fotográfico da realidade, posto que a narrativa seja sobretudo dinâmica. Bastaria destacar, nesse sentido, a tonalidade sinestésica dos juazeiros pintados nas primeiras linhas ou a ilusão que recobre a *visão*, seja do narrador, seja das personagens. Ocorre, porém, que o recurso dramático exerce outra pressão sobre a estrutura centrada na palavra do narrador, agora pelo prisma do gênero. A ordem explícita e truculenta traduz-se pela soma do verbo “andar”, no imperativo, aos

vocativos nada afáveis com que Fabiano se dirige ao filho (“condenado do diabo” da primeira vez; “excomungado”, da segunda). Sabemos que o discurso direto é pouco frequente em *Vidas Secas*, servindo em geral de extensão do discurso indireto livre praticado pelo narrador, como nos diz o crítico Rui Mourão (1969, p. 152): “Na maioria das ocasiões em que as pessoas chegam a falar, o estilo indireto não é empregado e os diálogos são substituídos pelos seus resumos, quando não apenas referidos [...]”. Isso tudo pressupõe certo grau de dependência das modalidades discursivas e, por extensão, das personagens em relação ao narrador e vice-versa. Ainda assim, há espaço para a ruptura ou, pelo menos, para a recusa dessa dependência: se, por um lado, a forma do discurso direto é interdita pelo narrador, que evita cair no procedimento senão com a garantia do controle, por outro, ele deixa escapar arestas em outros domínios da linguagem. Com o fim de abafar o que talvez não possa conter, o narrador acaba por reduzir o discurso direto ao mínimo, sem, no entanto, apagar a manifesta presença das personagens (ou melhor, o que lhe foge ao controle no contato com elas). Exemplo disso é o uso insistente da antonomásia como procedimento de tateio das personagens a princípio distantes. Ao ler e reler as linhas inaugurais de *Vidas Secas*, há de se supor uma aproximação *sui generis*. Verificada desde o primeiro parágrafo, a figura retórica espalha-se pelas páginas: dos “infelizes” da abertura, outrora chamados de “videntes”, uma parte ganha nome próprio (Fabiano, sinha Vitória e Baleia), a outra não, permanecendo no semianonimato do epíteto (menino mais velho e menino mais novo). Parece haver alguma ordem de classificação das existências, sobretudo se levarmos em conta que a cadela Baleia possui nome, ao contrário dos filhos. Os exemplos se multiplicam: Fabiano torna-se “vaqueiro”, “sertanejo” e, mais adiante, “bicho”; o filho mais velho torna-se “anjinho” ameaçado por “bichos do mato”; Baleia, por seu turno, não guardava lembrança de que na véspera jantara o “companheiro” e “amigo”, o papagaio da família. É como se, por força retórica, o procedimento antonomástico servisse como delimitação da existência daqueles seres todos.

A esta altura, o leitor pode perceber a tendência de uma narrativa na contramão da contenção ou economia da linguagem. Por estranho que pareça, as noções de “secura” ou “escassez” a plasmar a sofrida vida sertaneja, senso comum da crítica (BRAYNER, 1978, p. 34-45), confrontam-se com expedientes literários exigentes e caudalosos. Não se trata do caso de apontar o erro na leitura de quem enxergou contenção na linguagem de *Vidas Secas*; todavia, não podemos ignorar o fato de que tal efeito estético seja produto de procedimentos aparentemente contraditórios, tornando mais nuançada a apreensão da pobreza.

Digamos que a função da antonomásia é a de descentralização da linguagem, recurso que serve para reafirmar a posição ambígua do narrador. Daí que, sendo esta uma forma de mediação entre narrador e personagens, a qualidade da percepção das personagens altere-se conforme o momento da cena. Para efeito de comparação, tal procedimento ocorre tão somente em função das personagens, nunca em função da paisagem, que parece preservar sua autonomia. No caso de Fabiano, destaca-se a truculência com que ele se refere ao filho mais velho (“condenado do diabo” e “excomungado”), logo na primeira página do romance, seguida da doce imagem religiosa (“o anjinho”) que procura contornar o deslize primeiro. A correção, entretanto, é indefinida: Fabiano age com autonomia e autoconsciência ou o narrador interfere e corrige a rota da cena? Seja como for, o relato tem a anuência do narrador, como não poderia deixar de ser. Se pudéssemos medir a distância entre a terceira pessoa que detém a palavra e a matéria narrada, isso seria possível somente em relação às personagens, jamais em relação ao sertão onde se situam. Prova disso é a ilusão que recobre os olhos famintos dos retirantes em busca dos juazeiros, que ora fulguram, ora desaparecem no horizonte. Ou seria esta uma impressão do narrador?

A toada do capítulo segue no sentido de sobrepor imagens díspares, sempre a aprofundar as tensões de base. A natureza sóbria, alheia aos homens, permanece inabalada diante da realidade paupérrima das personagens. É nessa medida que a escassez se agrava conforme caminham as personagens na busca pela sombra dos juazeiros: “E a viagem prosseguiu, *mais lenta, mais arrastada, num silêncio grande*”. Outra vez mais prevalece o contraste gradativo, o abuso do oxímoro, por assim dizer: sob o signo da escassez, aumenta-se o que na verdade não é nada. Outro exemplo pode ser visto na sequência: “*Ordinariamente* a família falava pouco. E depois daquele desastre [o sacrifício do papagaio para alimentar a família] viviam todos calados, *raramente* soltavam palavras curtas”. Entre o “ordinário” e o “raro”, o mesmo signo escalonado de escassez: a família “falava pouco” e, logo adiante, passando para o plural, “viviam todos calados”. Lembremos, sem margem para dúvida, que o narrador é quem dá forma ao seu relato.

É verdade que desde cedo os críticos reconheceram em *Vidas Secas* a atitude da prosa de ficção que procura denunciar mazelas da sociedade. Nesse sentido, o engajamento do escritor junto ao PCB, sigla na qual ingressara em 1945, também contribuiria *a posteriori* para dar ao romance estatuto de retrato da miséria (SALLA; LEBENSZTAYN, 2014, p. 157-163). Trata-se, aliás, de lugar-comum do romance de 30 – o de retrato que mimetiza, com precisão, a

miséria dos retirantes nordestinos. No caso que nos interessa, por vezes o retrato foi entendido em chave quase naturalista, na medida em que se enxergava a literatura a plasmar o meio hostil que desumaniza os miseráveis e os subjuga. Por conta disso, insistiu-se tão frequentemente no qualificativo “realista”, espécie de atestado do engajamento do autor. E, desse ponto de vista, *Vidas Secas* parece dotado de um engajamento, por assim dizer, fácil. Ora, o sentido político do livro sem dúvida existe, mas atribuí-lo a um realismo de superfície nos parece um equívoco, sobretudo se considerarmos o passo adiante dado por Graciliano Ramos em direção à superação do naturalismo desde a sua estreia literária, com *Caetés* (CANDIDO, 2012). Digamos que o realismo de *Vidas Secas* não está dado *a priori*. Daí a paciência da forma literária que incorpora procedimentos, absorve-os e somente depois avança para superá-los. Há que se notar ainda que parte do romance de 30 praticou livremente o realismo de convenção sem qualquer constrangimento[1]. É nessa medida que Graciliano Ramos capta um ritmo específico de que procuramos dar notícia. Tal ritmo é o da *mobilidade* (MOURÃO, 1969, p. 151), cuja variação já fora experimentada sob outro ponto de vista anteriormente. Torna-se então plausível a montagem praticada pelo narrador de *Vidas Secas*, de modo que os capítulos configurem unidades que comportam combinações várias entre si. Como já referido, é esta uma obsessão dos comentadores do livro, a da estrutura caleidoscópica de *Vidas Secas*, e que merece a devida atenção.

ROMANCE DESMONTÁVEL: MITO E FORMA LITERÁRIA DE UM “DOSTOIÉVSKI CAMBEMBE”[2]

A fórmula canônica de Rubem Braga (1938), que cunhou a sugestiva expressão “romance desmontável” para referir-se a *Vidas Secas*, curiosamente veio a calhar para resumir a trajetória de décadas da crítica que se ocupou dele. Conforme a recomposição histórica traçada por Luís Bueno (2006, p. 641-658), o interesse pela gênese estrutural do romance dá-se pouco depois de sua publicação, mais precisamente em artigo de Lúcia Miguel Pereira. Dali em diante, o enigma de *Vidas Secas* tornou-se algo bem próximo de uma obsessão. Segundo Luís Bueno, as tentativas de interpretação da estrutura do romance apontam, quase todas, para a descontextualização da fórmula proposta por Rubem Braga, que, afinal de contas, não se referia propriamente ao livro, mas antes às condições de produção e publicação dos contos que lhe deram origem. Seja como for, infere-se que a alcunha serviu mais como imagem exemplar do percurso da crítica, compondo uma amostra do desenvolvimento da *intelligentsia* brasileira, do que como avaliação estética.

[1] Lembremos das páginas finais de “A Revolução de 30 e a cultura”, em que Antonio Candido (1989, p. 196) trata da relevância diminuta com que muitas vezes a forma literária foi tratada no romance de 30 diante dos “problemas (da mente, da alma, da sociedade)” que os escritores enfrentavam àquela altura.

[2] A expressão sarcástica e repleta de humor se encontra em carta de Graciliano Ramos a sua esposa Heloísa, em comentário à comparação que um crítico fez entre os dois autores. RAMOS, Graciliano. [Correspondência]. Destinatário: Heloísa de Medeiros Ramos, 30 de março de 1935. In: RAMOS, Graciliano. *Cartas*. Rio de Janeiro: Record, 1985, p. 145.

Em todo caso, *Vidas Secas* condensa níveis distintos de articulação narrativa, do simples ao complexo, e a sua linha de condução concentra-se no ritmo sintático empregado pelo narrador. Ao decifrar a unidade mínima com que opera, é revelada a tessitura de uma mesma lógica composicional, de modo que, no nível mais complexo de articulação, os capítulos-contos do romance, tal como o próprio Autor definiu (SALLA; LEBENSZTAYN, 2014, p. 66-67), admitam combinações numerosas, sem prejuízo da unidade. Se atentarmos às partes, porém, veremos que o problema dos gêneros é mais nuançado e perpassa sobretudo a constituição do narrador em terceira pessoa.

Resumamos a questão da seguinte maneira: o objeto literário *Vidas Secas* — ora montado, ora desmontado pela crítica — traz à tona pelo menos dois vetores de entendimento: a) a fatura estética do livro e, derivado disso, b) a história de suas interpretações críticas. Por óbvio, o desenvolvimento crítico em torno deste romance confunde-se com a progressiva especialização do pensamento acadêmico, a chamada desprovincianização de nossa intelectualidade. Nesse percurso, rico em possibilidades e aberturas, o apego à estrutura desmontável anuviou alguns aspectos que julgamos decisivos. Como já dito, *Vidas Secas* formula um enigma; e como todo enigma, há por detrás dele uma ordem superior que sustenta a sua forma — no caso, a forma romance nos limites da experimentação possível à época.

Para darmos notícia das implicações subjacentes à história da crítica a *Vidas Secas*, voltemos ao principal leitor de Graciliano Ramos. Tratando da força centrípeta do livro, Antonio Candido (2002, p. 66) enfatizou a “sequência de quadros aparentemente autônomos, mas contraditórios, cuja unidade só existe para o demiurgo que os animou”. É o conteúdo, por assim dizer, “diabólico” dessa forma desmontável que permite inovar no que diz respeito à figuração dos pobres — sobretudo se considerarmos o modo como Graciliano Ramos o fez, enformando sertanejos condenados ao “modo de retorno perpétuo”. Para o leitor familiarizado com a obra de Antonio Candido, chamam a atenção os qualificativos utilizados pelo crítico[3]. Não é possível calar a alusão ao demiurgo, cuja expressão maior guarda-se na produção titânica de Fiódor Dostoiévski, a forma ao mesmo tempo infernal e utópica de quem já não escreve romances, na célebre afirmação de György Lukács (2009, p. 160). Três anos antes da publicação dos rodapés críticos de Antonio Candido no *Diário de S. Paulo*, ocorrida em 1945, Otto Maria Carpeaux, no ensaio “Visão de Graciliano Ramos”, indicara a mesma imagem do demiurgo para referir-se à literatura do escritor alagoano. Carpeaux foi o primeiro a acusar o caráter absoluto da literatura de Graciliano Ramos, cuja unidade, segundo o crítico, estaria conservada na coerência de um

[3] Décadas depois da publicação do ensaio “Ficção e confissão”, Antonio Candido deu continuidade às considerações a respeito da obra de Graciliano Ramos no artigo “Os bichos do subterrâneo”. Referência incontornável, o texto está repleto de sugestões, a começar pelo título, retirado da obra de Dostoiévski. Ao lado dele, está a epígrafe extraída do poema “Os gatos”, do livro *A costela do Grã Cão*, de Mário de Andrade. O poema é o segundo da série de cinco concentrados na seção “Grã Cão de Outubro”, em referência explícita à Revolução de 30.

projeto estético que procura levar às últimas consequências a visão negativa sobre a realidade — uma espécie de compromisso com a destruição da ordem burguesa. Nesse sentido, a recorrência da figura demiúrgica na literatura de Graciliano Ramos reflete um tipo de mediação do impulso primitivo de destruição. Ao contrário do niilismo puro e simples, desprovido de qualquer sentido coletivo, o Autor aposta no inconformismo da pesquisa realista. Por isso, a destruição de si e do mundo é o modo de alcançar a verdade mais profunda em meio ao mundo alienado. Daí que, conforme Carpeaux, todos “os romances de Graciliano Ramos — e este é o sentido do seu experimentar — são tentativas de destruição” (2006, p. 448). Desse paradoxo iminente, conclui: “O fim é o estado primitivo do mundo — o céu repovoado. Então, a angústia já não mais assusta” (p. 449).

Forma híbrida, negativa e mítica — eis os termos que definem a obra de Graciliano Ramos. Como não poderia deixar de ser, *Vidas Secas* é o último passo da pesquisa estética desse “historiador da angústia”, conforme a expressão de Álvaro Lins (2002, p. 136). Ao inovar adotando a terceira pessoa narrativa, o escritor extrapolava os limites da subjetividade fraturada dos protagonistas predecessores (todos eles personificações do fracasso prototípico do romance de 30), sem perder de vista a constância do estilo a sustentar a dimensão mítica da escrita. Em termos esquemáticos, o mito encerrado em *Vidas Secas* contempla tanto a dimensão do emparedamento existencial (o retorno perpétuo a que se refere Antonio Candido), como a tímida esperança utópica insinuada — veremos adiante, nas linhas derradeiras do livro, a possibilidade de fugir à miséria do sertão em direção à cidade grande. De uma maneira ou de outra, o mito opera na fresta aberta pela complexa mediação entre narrador intelectualizado e personagens pobres. O enigma *Vidas Secas* está guardado nesse espaço exíguo, onde certamente não pode resistir um realismo de superfície.

O ENIGMA BRASILEIRO: UM ACHADO CRÍTICO

Voltemos ao romance no ponto em que o deixamos. Mais ou menos a meio caminho do capítulo de abertura, a família alcança a idílica (o narrador insiste na imagem) sombra dos juazeiros, onde se recompõem. Bem perto dali, há uma cerca que delimita a fazenda abandonada, o que enche de esperança os retirantes. A cena é, no entanto, desoladora: “Estavam no pátio de uma fazenda sem vida. O curral deserto, o chiqueiro das cabras arruinado e também deserto, a casa do vaqueiro fechada, tudo anunciava abandono. Certamente o gado se finara e os moradores tinham fugido.” (p. 12). Eis o primeiro momento em que tem

lugar uma cena dramatizada em sentido estrito. O objetivo imediato da família — o de alcançar a sombra dos juazeiros e escapar do sol excruciante — guarda uma surpresa (ou melhor, um achado), cujo resultado é a expectativa crescente das personagens e do narrador: a fazenda é o local onde se entrevê a salvação dos retirantes. Ao contrário da expectativa, vemos de imediato que se trata de uma fazenda abandonada, “sem vida”. O quadro descrito difere da paisagem, por assim dizer, “natural” dos juazeiros. Isso porque temos a descrição de um pedaço de terra alterado pela força de trabalho — uma fazenda, afinal. O trabalho, mesmo que temporariamente ausente da propriedade vazia, modifica a paisagem e a retira de seu lastro originário, de seu *estado natural*. Daí a qualificação de uma fazenda seca de vida, posto que ausente de trabalho. O jogo reflexo não apenas opõe Natureza e trabalho como denota o deslocamento da palavra do narrador em direção ao domínio em que ele se mostra mais à vontade. Vale a pena conferir de perto a nova configuração que a narrativa assume a partir desta cena.

Destaque-se a sucessão de adjetivos negativos que tomam conta do capítulo tão logo avistada a fazenda. Com efeito, trata-se do primeiro *tour de force* do enredo. Isso porque é a fazenda, e não outro pedaço de terra, que modifica o ritmo da narrativa. Por oposição, o leitor pode lembrar-se da natureza árida, que não exerce tamanho impacto sobre as personagens; elas permanecem em essência iguais — amodorradas, desvalidas, desamparadas. Na fazenda, ao contrário, brotam indivíduos quase novos, estranhamente vivos, avessos à languidez dos parágrafos anteriores, quando a caminhada sem rumo certo parecia anular o tempo e a vida, soterrados pelo signo da morte. Enquanto sinha Vitória acomoda os filhos (em especial o mais velho, enfermo e outrora maltratado), Fabiano é tomado de raro arroubo de energia. A presença dos verbos incisivos altera o ritmo das frases; estamos diante da aceleração repentina do tempo: Fabiano avizinha-se da propriedade, bate à porta e força a sua abertura, penetra a residência, alcança o terreiro, trepa-se no mourão, examina a catinga, desce e empurra a porta da cozinha. Tudo em vão: sem encontrar alimento ou água, a despeito do vigor empregado, ele volta ao encontro de sua família “desanimado”, nas palavras do narrador. No entanto, algo foi alterado em seu íntimo e a seu redor; prova disso é a repentina centralidade na cena dada à cachorra Baleia, como que contaminada pelo mesmo estado de espírito[4]: “Nesse ponto Baleia arrebitou as orelhas, arregaçou as ventas, sentiu cheiro de preás, farejou um minuto, localizou-os no morro próximo e saiu correndo” (p. 13).

[4] Digamos, por enquanto, estado de espírito, e não “trabalho”, porque a noção de trabalho abstrato só pode se constituir em conjunto e em função da coletividade e de seu caráter público. Na cena de que tratamos, a figura do trabalho ainda caminha para a sua constituição, na fronteira entre a sobrevivência, pura e simples, e a fantasmática presença da ordem social do trabalho (a fazenda abandonada). Em resumo, não há ainda espaço público constituído (ver GORZ, 2003). Como veremos, a divisão social do trabalho será naturalizada tão logo superada a etapa crítica da sobrevivência.

O trabalho é, de fato, o núcleo em torno do qual gira a narrativa de *Vidas Secas* (PACHECO, 2015). Tanto assim que o capítulo inaugural, ao condensar as informações ao extremo, converge para o ponto de mudança de toda a narrativa: é o trabalho o ritmo que conduzirá a narrativa até o final. Lembremos, por exemplo, que na cena inicial em que o menino mais velho cai, desfalecido, o narrador nomeia a pressa e a determinação do “vaqueiro”, que “precisava chegar, não sabia onde” (p. 10). Isso não é pouco; afinal de contas, o enredo, até o surgimento da fazenda abandonada, permanece estagnado, preferindo o prisma da *visão anuviada*, algo que decerto impossibilitaria o romance. Ao contrário disso, temos diante de nós o elemento — o trabalho — responsável por inserir no domínio da História os despossuídos do romance; seu efeito estético é o de tornar dinâmico o enredo.

Digamos que o trabalho é a força motriz dos romances de Graciliano Ramos a partir, pelo menos, de *S. Bernardo* (LAFETÁ, 2004, p. 72-102). Isso, é claro, não passou despercebido pelo escritor, que refletiu sobre a relação entre fatores materiais e estética em mais de uma ocasião. Suas reflexões estéticas são um capítulo à parte e merecem estudo mais detido, a despeito da pouca importância ou mesmo ressalva que por vezes lhes foi direcionada (FACIOLI, 1993). Fiquemos, por ora, com apenas uma amostra: em texto de 1937, Graciliano Ramos especula a respeito das causas da miséria no sertão nordestino, demonstrando espantosa lucidez, antecipadora inclusive de alguns pressupostos de que partiriam anos depois Caio Prado Jr. e Celso Furtado[5]. Para o escritor, a miséria no Nordeste do país está para além da seca encarada como fenômeno estritamente climático, atingindo, na verdade, o núcleo da exploração econômica praticada na região. Ao deslocar o eixo das condições naturais para o modo de produção, isso revela nova dinâmica de funcionamento de uma sociedade desde cedo mitificada no imaginário literário nacional. Por isso mesmo, o sertanejo é caracterizado por Graciliano Ramos sobretudo como um “inventor” de ofícios numa terra impossibilitada de muitas das formas de exploração. Nos seus termos, temos o seguinte: “Reduzida a produção, surgem dezenas de ofícios parasitários, e o nordestino dedica-se a um deles antes de emigrar, torna-se negociante ambulante, trocador de animais, atravessador, salteador, encarrega-se enfim de fazer circular o pouco que existe” (RAMOS, 1985a, p. 134). Sendo o trabalho formal a rigor inexistente naquelas bandas, o regime de exploração todavia não o é. Lembremos que nessa altura já estava no horizonte desenvolvimentista de Vargas a pretensão de “constituição do Estado moderno com capacidade para guiar o projeto de urbanização e industrialização (...), inclusive pela implantação do sistema público das relações de trabalho fundado na organização corporativa da sociedade enquanto elemento estruturante do próprio mercado

[5] Não se trata de dizer que Graciliano Ramos antecipou as conclusões a que chegaram ambos os pensadores, cada qual a seu modo. Aliás, já houve quem fizesse a comparação entre o escritor alagoano e Caio Prado Jr., por vezes exagerando na correlação imediata entre intelectuais. O fato é que a consciência do subdesenvolvimento já aparece no horizonte do escritor alagoano, algo formulado teoricamente apenas mais tarde, ao longo dos anos 1950. No caso que nos interessa, é prudente reconhecer a limitação ao espectro nacional do que Graciliano Ramos especula a respeito da condição miserável dos sertanejos. Sobre o pensamento de Caio Prado Jr. e Celso Furtado, ver OLIVEIRA, 1986; RICUPERO, 2005, pp. 371-377.

nacional de trabalho” (POCHMANN, 2020, p. 92). Isso, porém, não era realidade nos rincões do país. Diante desse quadro, cabe ao sertanejo “inventar” ocupações, úteis somente do ponto de vista da expropriação da força de trabalho, que é, afinal, a modernidade de nosso atraso. Daí que o problema da seca, segundo Graciliano Ramos, situe-se para além dela; conserva-se na verdade no domínio da construção histórica da exploração constituída no sertão.

Para voltarmos a *Vidas Secas*, cabe destacar o fundamento da *mudança* promovida pelo trabalho na vida dos retirantes, tal como anunciado pelo título do primeiro capítulo. Diante da fazenda improdutiva, síntese da ruína, é fácil constatar que a caracterização da cena possui uma assimetria incontornável: aquilo que padece não é a Natureza, mas antes o produto do trabalho. Adentramos com isso no domínio do mundo rural. Ali, a organização do trabalho, incrustada no íntimo do sujeito/trabalhador Fabiano, reativa sua existência e aponta para a assertividade de quem possui familiaridade com o ofício e com a exploração. Embora fracassada a empreitada inicial de Fabiano, que não encontra água ou alimentos na fazenda abandonada, Baleia sai à caça e retorna com um preá “nos dentes”, alimento “mesquinho”, mas que adiará a morte do grupo. Repare-se aqui a distinção substancial entre *expectativa* e *realidade*: ao passo que Fabiano busca em vão a subsistência, Baleia a produz por meios próprios. Se, por um lado, não é razoável dizer que Baleia fora tragada por completo pelo mundo do trabalho, na medida em que sua ação carece da esfera pública que lhe dá sustentação, por outro lado, é importante constatar que a dinâmica de funcionamento da família (onde certamente encontramos uma função para a cadela) altera-se com a reminiscência do trabalho, tornado agora expectativa. Podemos até mesmo dizer que se opera, neste episódio, uma espécie de divisão primária do trabalho: de posse da caça, sinha Vitória ajeita-se para cozinhá-la, enquanto os meninos buscam haste de alecrim para assar o animal e Fabiano sai em busca de água. Tal movimento visa tão somente à subsistência, o seu produto; porém, temos aqui algo capaz de reorganizar a vida da família por completo e, sobretudo, a palavra do narrador. Assim, é por meio do trabalho que se abre uma possibilidade de futuro, ainda que esguia.

A vida sem trabalho é marcada pela paralisia, pelo ritmo “amodorrado” (p. 14). Basta o lampejo de exploração para desanuviar a existência suspensa; basta a fazenda abandonada para recompor a divisão familiar do trabalho/subsistência. Sai de campo a desagregação da existência, e a vida miserável, desvalida, pode então ordenar-se — ou melhor, a existência mediada pelo trabalho, tal qual o oximoro presente no título do livro. E mais importante: o narrador sente-se mais à vontade para construir o seu relato porque o mundo do trabalho é também o seu mundo. Voltaremos a esse ponto adiante.

Retomemos os passos até aqui identificados: a sobrevivência confunde-se com o trabalho; o ofício parasitário, para falar com Graciliano Ramos, diz respeito à condição permanente de miserabilidade dos retirantes; finalmente, mesmo que num primeiro momento ilusório, posto que não exista senão ruínas da fazenda, o trabalho preenche as vidas das personagens, alterando o ritmo da narrativa e — por que não? — o próprio narrador. É nessa medida que o senso de proporção do romance se inverte: temos agora o avesso do que vimos na abertura da narrativa. Fabiano sente-se novamente pronto para a ação: ele toma a cuia, desce a ladeira, encaminha-se ao rio seco, acha o bebedouro dos animais, cava a areia, espera a água marejar, demonstrando paciência, e então debruça-se para beber *muito*. Fabiano está “saciado”, de tal maneira que “caiu de papo para cima, olhando as estrelas, que vinham nascendo”. Nada mais estranho, haja vista a repentina abundância que recobre a palavra do narrador, antes mesmo da refeição, imagem perfeita da saciedade. Curioso pensar a contradição iminente com a imagem de um romance marcado de todos os lados pela seca e pela escassez, como a crítica o leu em muitas ocasiões. Para além disso, desperta em Fabiano a capacidade de contar as muitas estrelas vistas no céu e admirar o poente coberto de nuvens, comportamentos que se mostrarão pelo avesso nos capítulos seguintes. Tudo isso proporciona “uma alegria doida” (p. 14) no coração de Fabiano.

Aqui, o contraste da sucessão de pares opostos adota feição específica. Isso quer dizer que a forma completa do romance *Vidas Secas* desabrocha já no primeiro capítulo, e o que prossegue até o final do livro é o ciclo de estruturação e decadência da forma de exploração própria do trabalho rural[6]. Resta agora saber por que o trabalho é a mediação escolhida pelo narrador, sobretudo se considerarmos a sua posição de pretensa onisciência. Procuramos insistir em duas balizas de leitura: a) a oscilação entre dinamismo e imobilismo que marca a divisão entre os elementos da Natureza e a condição de miserabilidade dos retirantes; b) o trabalho propriamente dito, incorporado à forma do romance. Neste último ponto, dinamismo e imobilismo fundem-se numa mesma dimensão concreta do trabalho humano, o que muda a função dos elementos dispostos na cena (da Natureza ao próprio homem). Tal modificação da forma literária permite, em maior ou menor grau, a abstração da palavra do narrador para além do fato narrado. Dito de outra maneira, é a partir da aceleração do ritmo narrativo que o leitor entra em contato com uma abertura possível para a imaginação ficcional, horizonte aberto pela instituição do trabalho como pedra fundamental da aproximação entre o narrador intelectualizado e os pobres retratados em *Vidas Secas*. Em resumo, imagina-se uma *comunidade* mediada pelo trabalho.

[6] Por ora, cabe pontuar que a dinâmica de recrudescimento e posterior arrefecimento do ritmo sintático do trabalho parte da crítica que soube identificar tonalidades diferentes no romance. Fernando Cristóvão, por exemplo, reconhece duas partes no romance: a primeira, de euforia, vai até o capítulo “Festa”; a segunda, de disforia, permanece até o final do livro. Luís Bueno (2006, p. 649-650), ao corrigir a leitura de Cristóvão, argumenta que os movimentos não são eufóricos e disfóricos, mas antes adotam o sentido da escassez ou insegurança para a satisfação e a segurança, movimento que adiante se reverte novamente.

É desse modo que as últimas linhas de “Mudança” dão notícia do exato oposto encontrado na abertura. A marcação rítmica projeta a realidade pautada pelo trabalho, a começar pela já referida divisão das tarefas domésticas. Se a marcação temporal, no sentido cartesiano do termo, está quase ausente do romance (a única menção clara à sua marcação linear está no capítulo “O soldado amarelo”), isso não significa ausência qualitativa do tempo; ou, se quisermos, o tempo da existência das personagens não é mais marcado pelo relógio (aliás, um tema obsessivo na literatura de Graciliano Ramos, o que Álvaro Lins (2002, p. 134) chamou de “abstração do tempo”), mas antes pela constituição alienada de sujeitos produtivos. A abstração parece tomar formas distintas, povoando o imaginário narrativo: primeiro como Natureza abstrata; depois como trabalho abstrato; por último como tempo abstrato. Não por outro motivo, como que num delírio (do narrador? de Fabiano?), surge a figura enigmática de seu Tomás da bolandeira. Logo após ser tomado pela “alegria doida”, Fabiano “[p]ensou na família, sentiu fome”. A percepção direta da frase, composta por duas orações independentes cujo sujeito está oculto, aponta para duas direções a princípio distintas, aproximadas, porém, pelo recurso da analogia: família remete à fome, vice-versa; é preciso, portanto, trabalhar. Tomada a unidade da cena, acompanhamos a sucessão vertiginosa de imagens:

Pensou na família, sentiu fome. Caminhando, movia-se como uma *coisa*, **para bem dizer** não se diferenciava muito da *bolandeira* de seu Tomás. Agora, deitado, apertava a barriga e batia os dentes. **Que fim teria levado a bolandeira de seu Tomás?**

Olhou o céu de novo. Os cirros acumulavam-se, a lua surgiu, grande e branca. **Certamente ia chover.** (grifos meus)

A modificação de aspectos da narrativa espraia-se também sobre a posição do narrador, o verdadeiro achado da obra. O traço a ser destacado na passagem citada é a capacidade que o narrador demonstra de criar estratégias para desviar a atenção do leitor. Trata-se, enfim, de uma estratégia narrativa. Para avizinhar-se da personagem, tal qual um jogo de encenação, o narrador vale-se de aproximações mais ou menos genéricas, a começar pela utilização sistemática da antonomásia. Outro estratégia pode ser visto quando o narrador compara a movimentação de Fabiano a “uma coisa”, ou melhor à “bolandeira de seu Tomás”. Ali, são utilizadas duas referências fora do quadro imediato do relato, como que a introduzir novo elemento por meio de uma intervenção forçada. Do ponto de vista da escolha do enquadramento narrativo de *Vidas Secas*, nada mais natural — afinal, tratamos de um narrador em terceira pessoa. No

entanto, é justamente através da tentativa de aproximação que começa a surgir uma fresta no relato: na referida passagem, como quem deseja passar despercebido, o narrador introduz a comparação entre Fabiano e a bolandeira, valendo-se de um cacoete de linguagem cuja função é modalizar a sua presença “estranha” e, em especial, a sua distância de classe. Referimo-nos ao sintagma “para bem dizer”, presente também em outros momentos, e cujo sentido recai sobre a tentativa de medir a exata palavra a ser empregada na comparação proposta pelo narrador. Revela-se então um narrador hesitante, a testar a melhor distância que o separa do objeto narrado, mas que não consegue jamais abjurar a posição social que o caracteriza: ao socorrer-se no repertório que lhe é próprio, ele apresenta uma personagem misteriosa para o leitor e constrói a comparação mediada pelo termo em comum com que narra o mundo ficcional de *Vidas Secas*, ou seja, o trabalho. Em suma, impõe-se uma gramática em termos da compreensão algo paternalista do narrador.

Para agravar ainda mais o que viemos expondo, o corte dramático, antes dado pela presença pontual do discurso direto das personagens, agora torna indistinta as palavras do narrador e das personagens. O questionamento vem a calhar: especula-se a respeito do destino de Tomás. Mas quem nos fala ali, narrador ou personagem? A indeterminação prossegue e contamina o próximo parágrafo, breve e incisivo. De maneira geral, a atenção volta a concentrar-se sobre a paisagem, especificamente sobre o céu, que parece atrair Fabiano como horizonte aberto à imaginação. Por fim, o desdobramento do estado de indistinção converge para a última frase do trecho: “Certamente ia chover”. O advérbio e a locução verbal curiosa, composta do pretérito imperfeito e do infinitivo, diluem a pessoa discursiva, de modo a não sabermos mais quem verbaliza a expectativa da chuva. Seria o narrador, empático à condição precária em que vivem os retirantes, a desejar a chuva para amenizar os sofrimentos ou mesmo a antecipar algo que, de fato, acontecerá e que, portanto, ele sabe de antemão? Ou seria Fabiano a pressentir a chuva ou, pelo menos, a desejá-la?

A fusão de narrador e personagem no discurso indireto livre incorpora a função dramática do diálogo suspenso e estabelece nova distância entre eles. Trata-se de procedimento formal que centraliza o efeito dramático num único discurso ambíguo. Daí que as palavras de um e de outro se confundam. É por esse motivo que Antonio Candido (2012, p. 148) classificou o narrador de *Vidas Secas* como “procurador” das personagens, cuja marca indelével é a ambiguidade — ambiguidade esta que se concentra na posição de classe do intelectual a retratar os pobres (PACHECO, 2015, p. 44). Até aqui, nada que não tenha sido descrito pela crítica. O que nos parece novidade é a forma como

também neste romance Graciliano Ramos busca subverter a ordem do espaço-tempo narrativo, tal qual ocorreu nos livros predecessores, em especial *São Bernardo* e *Angústia*. Há de se notar, porém, que a estratégia difere porque difere também o ponto de vista narrativo de seu último romance. Isso quer dizer que o Autor busca nova estratégia para explorar um filão de sua literatura, amadurecido anteriormente na pesquisa de narradores-protagonistas ímpares: primeiro pela pena de Paulo Honório, trabalhador rural que ascende e torna-se fazendeiro inescrupuloso e impiedoso com seus subordinados; depois pela pena de Luís da Silva, figura prototípica do intelectual fracassado, herdeiro da sociedade rural decadente e deslocado no ambiente urbano. Como se vê, a mudança da primeira para a terceira pessoa discursiva acusa a modificação da forma romance, ainda que se mantenham constantes estruturais. Em resumo, é como se o escritor reconhecesse impasses estéticos gestados no interior de sua obra que permaneceram como ideia fixa do modo de narrar. Daí o paradoxo: muda a posição dos narradores, permanecem os impasses formais.

Seguindo essa pista de leitura, resta-nos questionar a centralidade dada ao trabalho como motor narrativo de *Vidas Secas*. Em uma palavra, por que o trabalho adota a forma demiúrgica que tudo altera, conservando sob a roupagem do mito o destino da família de retirantes a fugir das condições precárias em que vivem?

O RADICALISMO DESCE AO ROMANCE DE 30

Para respondermos à questão, insistamos um pouco mais na figura quase fantasmagórica de seu Tomás. Ainda no primeiro capítulo, ele ressurgue como especulação da voz narrativa indeterminada: “Seu Tomás fugira também, com a seca, a bolandeira estava parada” (p. 15). A condição retirante iguala a perspectiva dos desterrados: Fabiano e Tomás são pensados em termos de paridade. Todavia, a comparação recorrente não vem senão repleta de hesitação: o adjunto adverbial (“com a seca”), que determina a motivação da sentença, está entre duas orações coordenadas distintas, de modo que a condição adversa possa servir para justificar tanto a fuga de Tomás como a interrupção da atividade produtiva da bolandeira. Na sequência, a fim de equilibrar os termos de comparação, o narrador completa: “E ele, Fabiano, era como a bolandeira. Não sabia por que, mas era.” (p. 15). Ora, nada mais sugestivo do que a identificação de Fabiano ao maquinário próprio dos engenhos de açúcar. Note-se, por fim, que a frase que procura convencer o leitor da pertinência de tal comparação deixa oculto o sujeito.

A fronteira dúbia desenhada pelo discurso indireto livre abre caminho para a forma narrativa que, a plasmar o ritmo próprio ao trabalho, mira o futuro. Se pensarmos nas páginas anteriores, em que o narrador não enxerga ainda a História, a fuga da família retirante parece voltada para o passado, isto é, para a tentativa de evitar a morte certa, destino de outros tantos anônimos como eles. Agora, porém, a percepção aponta para o futuro, e o tempo verbal modifica-se: “o modo condicional ou potencial” (BOSI, 2003, p. 21) passa a dominar a projeção duma Natureza harmoniosa e frondosa, duma família bem constituída e ocupada, duma fazenda produtiva. Temos, sem dúvida, uma abertura utópica, cujo núcleo ideológico gravita em torno da comunhão entre iguais via trabalho. A rigor, é por meio da instituição da vida produtiva que a imagem de nova forma da vida se anuncia, uma vida cujas normas se aburguesaram. Indivíduos, trabalho e família — eis a mudança anunciada no título do primeiro capítulo de *Vidas Secas* e que vai aos poucos se materializando. Trata-se, enfim, da mudança da condição de retirantes para a de trabalhadores^[7].

Da perspectiva da formulação estética, o futuro do pretérito é o aspecto mais chamativo da última passagem de “Mudança”, na medida em que lança para o campo da dúvida a projeção do futuro (idem). Verificamos aí a ancoragem de um tempo suspenso, uma utopia às avessas. Somente através da percepção modificada da realidade que podemos notar a modificação empática (ou seletiva) do narrador em relação às personagens. O chão comum estabelecido pelo trabalho implícito à atividade intelectual e à existência dos retirantes é a via pela qual o narrador pesquisa a subjetividade da família de retirantes.

Em artigo em que especula sobre o sentido da romanesca de Graciliano Ramos, João Luiz Lafeté (2004, p. 285) define a constância no estilo do Autor, “uma característica tonalidade graciliânica: toda vez que surge a possibilidade do sonho, da expansão do desejo, surge por outra parte a realidade para esmagá-la”. A formulação antitética nos parece acertada na medida em que revela um problema crítico de relevância, o estranhamento e a familiaridade suscitados simultaneamente pelo estilo do escritor. Trata-se, em uma palavra, de arranjo desenhado no nível formal. Não por outro motivo, Antonio Candido (2012) concentrou-se justamente na mutação do narrador na prosa de Graciliano Ramos, da ficção à memorialística. No caso que nos interessa, além das definições já expostas (a começar pelo narrador “procurador”), e que se referem à estrutura rosácea do romance, o crítico insiste na mudança do ponto de vista narrativo para a terceira pessoa como pista da evolução literária do Autor (p. 119). Ao adotar o discurso indireto livre, Graciliano Ramos parece investir na confluência entre “o mundo interior e o mundo exterior” (p. 119) das personagens. Candido insiste ainda no caráter dramático de *Vidas Secas*. O processo, nesse sentido, seria o do “vínculo entre a inconsciência da natureza e a frouxa consciência das pessoas” (p. 120).

[7] A página derradeira de *Vidas Secas*, como sabemos, indica a expectativa da mudança para a cidade, prefigurando o êxodo desenvolvimentista que se seguiria nas décadas posteriores. Sabemos também que os retirantes se proletarizariam e permaneceriam “presos” à nova forma de exploração. O que o leitor não deve perder de vista é a recuperação que Graciliano Ramos faz do tema, presente desde *O gororoba* (1931), de Lauro Palhano, e Jorge Amado. A retomada do tópico parece indicar uma correção de rota que o Autor procura fazer do ponto de vista estético. Sobre o tema da proletarização em *Vidas Secas*, ver: BOSI, 2003, pp. 19-50; PACHECO, 2015, pp. 34-55.

Para retomarmos o fio da meada, digamos que o ponto comum dos argumentos de Antonio Candido é o interesse duplo pelo desenvolvimento da forma da prosa de Graciliano Ramos: por um lado, em seu derradeiro romance, a forma experimental é consequente, isto é, absorve e rearticula tópicos já desgastados do romance de 30; por outro lado, a alteração do foco narrativo e o posterior abandono da forma romance procuram dar conta da transição social constituída em torno projeção utópica da sociedade do trabalho no Brasil varguista (CARDOSO, 2019, p. 185). Nesse sentido, o narrador de *Vidas Secas*, ao expressar dilemas do intelectual brasileiro — este verdadeiro “delegado da coletividade” (CANDIDO, 1989, p. 194) — que deseja retratar os pobres, vale-se para tanto de um chão comum da sociedade brasileira em processo de modernização, isto é, a ampliação da exploração generalizada da força de trabalho por meio da configuração de uma base econômica urbana e industrial. Dito de maneira resumida, o ponto de vista do narrador de *Vidas Secas*, típico intelectual radical, condensa procedimentos avançados para dar voz à sua utopia possível, baseada na modernização via trabalho assalariado. A atmosfera em que se enreda o narrador, como que a evitar a onisciência, marca a contradição de origem da classe intelectual brasileira, aquela ainda crente no progresso. A esse processo Antonio Candido chama de radicalismo da classe média, de modo que a ambiguidade de suas atitudes acuse a perspectiva ansiada de mudança, ao passo que as estruturas desiguais vigentes são aprofundadas por força da ação desses mesmos agentes.

Em termos sintéticos, cuidando para não pecarmos no resumo, o radicalismo brasileiro, assim definido por Candido, nasce no bojo de um país forjado pelas elites, inclusive (ou sobretudo) no que diz respeito à cultura, espécie de instrumento ambíguo de sedimentação das assimetrias sociais estruturantes da condição colonial. Sendo a cultura a via principal da imaginação estético-política que forjou a independência das colônias latino-americanas, desvirtuou-se muito rapidamente entre elas a sua *Aufklärung*, a princípio ideal universal e irrestrito: uma vez tomada como ideologia iminentemente burguesa, a Ilustração, que num primeiro passo serviu de impulso progressista para a libertação da dominação europeia, logo se tornou álibi da elite local a justificar assimetrias incontornáveis, próprias do avanço do capitalismo em escala global e de seu arranjo peculiar nas nações nascentes. Ainda assim, a predominância das oligarquias acabou por criar, em seu interior, as condições para o seu antagonismo, que floresce pela voz bissexta dos radicais. À primeira vista, trata-se de um limite de ação algo conservador; no entanto, no contexto das sociedades periféricas, este é o limite do “possível mais avançado”,

conforme expressão do próprio Antonio Candido (1990), o que não é nada desprezível. Portanto, o radicalismo da elite e, principalmente, das classes médias, onde modernamente o intelectual se acomodou, é um progressismo moldado segundo as condições nada favoráveis de nossa histórica dependência material e cultural.

Pensemos, enfim, que o radicalismo de classe média, um *tour de force* político-ideológico, mostra-se proveitoso para a arte: constitui atitude intelectual renovada, seguida de formas artísticas, em maior ou menor grau, inovadoras. Daí que, esteticamente, o radicalismo exerça papel que não deixa de ser curioso, já que, da realidade nacional marcada pelo conservadorismo (o que não se altera em termos de arte), abre-se espaço para a pesquisa de formas antagônicas ao gosto médio (OTSUKA, 2019, p. 32). No caso do romance de 30, o processo de “desburguesamento” da literatura[8] alcança a sua dimensão política ao conjugar, não sem contradição, a contestação do cosmopolitismo letrado típico dos intelectuais do Sul e do estatuto de inovação modernizadora que passou a servir também como veículo de integração nacional, segundo a toada política do dia. Dito de outra forma, o romance de 30 dá forma a um fenômeno artístico rico em possibilidades, desprovincianizando a prosa de ficção no sentido mesmo de incorporar ao gosto médio a estética modernista, ao passo que repõe as contradições de nosso então nascente desenvolvimentismo, desempenhando a função de “instrumento de descoberta” da realidade brasileira pela via já consolidada do regionalismo, o que equivale dizer que se tornou elemento simbólico de integração do território nacional. Sem forçar a nota, seria possível dizer que, do ponto de vista ideológico, o romance de 30 é responsável por contribuir para a tessitura de uma *comunidade imaginada* sob a figura do nacional-desenvolvimentismo, revelando formas literárias complexas a captar um ritmo desigual de nossa vida material. Eis o conjunto de problemas críticos matizado em *Vidas Secas*.

[8] A expressão é de Antonio Candido. Para o crítico, “os romancistas da geração de Trinta tinham de certo modo inaugurado o romance brasileiro, porque tentaram resolver a grande contradição que caracteriza a nossa cultura, a saber, a oposição entre as estruturas civilizadas do litoral e as camadas humanas que povoam o interior — entendendo-se por litoral e interior menos as regiões geograficamente correspondentes do que os tipos de existência, os padrões de cultura comumente indicados por estas designações.”. Ao passo que procuraram resolver tal antinomia da dependência cultural, o romance de 30 “desburguesou” o gosto médio literário. Os artigos a que faço referências são conhecidos em sua versão unificada, publicada em *Brigada ligeira e outros escritos* (2017), sob o título de “Poesia, documento e história”.

DIMITRI TAKAMATSU ARANTES — Desenvolve pesquisa de doutorado a respeito do romance de 30 no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, sob a orientação da professora Ana Paula Sá e Souza Pacheco. O presente ensaio deriva de um trabalho de conclusão apresentado à disciplina FLT5043 “Leituras Teóricas do romance” (DTLLC/USP), ministrada pela professora Sandra Gardini Teixeira Vasconcelos, em 2021.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALA JR., Benjamin (Org.). *Graciliano Ramos: muros sociais e aberturas artísticas*. Rio de Janeiro: Record, 2017.

ADORNO, Theodor W. *Actualidad de la filosofía*. Barcelona: Altaya, 1994.

AZEVEDO, Neroaldo P. de. *Modernismo e regionalismo: os anos 20 em Pernambuco*. João Pessoa/Recife: UFPB/Editora Universitária; UFPE/Editora Universitária, 1996.

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

BRAGA, Rubem. “Vidas Secas”. In: *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 14 de agosto de 1938, 1º suplemento.

BRAYNER, Sônia (Org.). *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo/Campinas: Edusp; Editora da Unicamp, 2006.

BUENO, Luís. “Os três tempos do romance de 30”. *Teresa*, [S. l.], n. 3, p. 254-283, 2002.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CANDIDO, Antonio. *Teresina etc*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio. “Radicalismos”. *Estudos avançados*, v. 4, n. 8, 1990, p. 4-18.

CANDIDO, Antonio. *Textos de intervenção*. São Paulo: Editora 34, 2002, p. 322-327.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.

CANDIDO, Antonio. *Brigada ligeira e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017.

CARDOSO, Adalberto. *A construção da sociedade do trabalho no Brasil*. Uma investigação sobre a persistência secular das desigualdades. Rio de Janeiro: Amazon, 2019.

CARPEAUX, Otto. “Visão de Graciliano Ramos”. In: *Ensaíolos reunidos: 1942 – 1978* (vol. I). Rio de Janeiro: Topbooks, 2006, p. 443-450.

FACIOLI, Valentim. “Dettera: ilusão e verdade – Sobre a (im)propriedade em alguns narradores de Graciliano Ramos”. *Revista do Instituto Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 35, 1993, p. 43-68.

GIMENEZ, Erwin. “Um capítulo inédito de Graciliano Ramos – a liberdade incompleta de J. Carmo Gomes”. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 27, n. 79, p. 259-270, 2013.

LAFETÁ, João Luiz; PRADO, Antonio Arnoni (Org.). *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2004.

LINS, Álvaro. “Valores e misérias das Vidas Secas”. In: RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2002, p. 127-155.

LUKÁCS, György. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

MICELI, Sérgio. *Vanguarda em retrocesso: ensaios de história social e intelectual do modernismo latino-americano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MORETTI, Franco. “O século sério”. In: *O romance, 1: a cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, pp. 823-863.

MOURÃO, Rui. *Estruturas: ensaio sobre o romance de Graciliano*. Belo Horizonte: Edições Tendência, 1969.

OTSUKA, Edu Teruki. “Estrutura, função e valor na crítica de Antonio Candido”. In: BERGAMO, Edvaldo A; ROJAS, Juan Pedro (Org.). *Candido, Schwarz e Alvim: a crítica literária dialética no Brasil*. São Paulo: Intermeios, 2019, p. 23-37.

PACHECO, Ana Paula. “O vaqueiro e o procurador dos pobres: Vidas Secas”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 60, abr. 2015, p. 34-55.

POCHMANN, Marcio. “Tendências estruturais do mundo do trabalho no Brasil”. *Ciência & Saúde Coletiva*, 2020, v. 25, n. 1, p. 89-99.

RAMOS, Graciliano. *Linhas tortas*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1985a.

RAMOS, Graciliano. *Cartas*. Rio de Janeiro: Record, 1985b.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2002.

RAMOS, Graciliano; SALLA, Thiago Mio (Org.). *Garranchos: textos inéditos de Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2012.

SALLA, Thiago Mio; LEBENSZTAYN, Ieda (Org.). *Conversas*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2014.

QUINCAS BORBA E O ROMANCE OITOCENTISTA FRANCÊS: COISAS DELES, COISAS NOSSAS

— ANDRÉ TADAO KAMEDA

RESUMO

Este artigo tem por objetivo fazer uma análise comparada de trechos dos romances *A educação sentimental* (1867), de Gustave Flaubert, e *Quincas Borba* (1891), de Machado de Assis. Para isso, vamos delinear brevemente o contexto dos períodos em que os enredos se passam, procurando destacar eventos históricos que figuram em ambas as obras, ou que estão em seus horizontes. Em seguida, buscaremos mostrar pontos de contato entre os romances, como procedimentos narrativos, concepção de tempo, personagens e temas. As discussões sobre o realismo e o modernismo abordados em ensaios de Lukács e Adorno servirão de baliza para a análise. A hipótese é que passagens significativas da obra de Machado, sobretudo em *Quincas Borba*, apontam para a convergência entre os processos de reificação do capitalismo, que Adorno identificava no romance francês, e a dimensão desumanizante da escravidão.

Palavras-chave: Machado de Assis; *Quincas Borba*; Gustave Flaubert; Theodor W. Adorno; György Lukács.

ABSTRACT

This article aims to make a comparative analysis of excerpts from the novels Sentimental Education (1867), by Gustave Flaubert, and Quincas Borba (1891), by Machado de Assis. For this, we will briefly outline the context of the periods in which the plots take place, seeking to highlight historical events that appear in both works or are on their horizon. Next, we will seek to show points of contact between the novels, such as narrative procedures, conception of time, characters and themes. Discussions about realism and modernism addressed in essays by Lukács and Adorno will serve as a guide for the analysis. The hypothesis is that significant passages in Machado's work, especially in Quincas Borba, point to the convergence between the reification processes of capitalism, which Adorno identified in French novel, and the dehumanizing dimension of slavery.

Keywords: Machado de Assis; *Quincas Borba*; Gustave Flaubert; Theodor W. Adorno; György Lukács.

A educação sentimental (1867) nos conta a história do jovem Frédéric Moreau, que deixa a pequena cidade de Nogent-sur-Seine por volta de 1840 para viver em Paris, capital da França. O enredo é representativo do romance de formação oitocentista europeu, ou seja, a história de um jovem que deixa a província para viver na metrópole, onde vai se deparar com os diversos aspectos da modernidade capitalista: as inovações técnicas, as transformações rápidas, uma vida social complexa, as relações fugidias. Como mola da narrativa, a ambição em ter sucesso e vencer na vida.

Numa viagem de navio à sua cidade natal, Frédéric conhece Jacques Arnoux, dono do *L'Art Industriel*, um estabelecimento que vende quadros e funciona também como jornal de artes, e Marie, sua esposa, por quem o jovem prontamente se apaixona. A senhora Arnoux é um dos motivos pelos quais, aliás, Frédéric decide se mudar em definitivo para Paris. Pouco antes da mudança, Deslauriers, melhor amigo de Frédéric, o aconselha a se introduzir na casa de Dambreuse, um banqueiro a quem um conhecido presta serviços, e até tornar-se amante da mulher dele. “[...] Lembre-se de Rastignac, na *Comédia Humana*! Você triunfará, tenho certeza!” (FLAUBERT, 2017, p. 50) Como se sabe, Rastignac é o protagonista de *O Pai Goriot*, romance de Honoré de Balzac, um personagem jovem e ambicioso como Frédéric.

No entanto, à diferença de Balzac, não há em *A educação* aquele esforço titânico empreendido pelos protagonistas para vencer as forças que se lhe opõem. Frédéric é um rapaz com alguns ideais, que almeja o reconhecimento público, mas que não emprega grande energia em realizá-los. De início, não consegue ser admitido nos altos círculos da sociedade e se fecha em seus estudos na faculdade de Direito. Chega mesmo a se queixar, pouco depois da mudança a Paris, de que sua felicidade demorava a chegar. Depois de um tempo, quando conhece Hussonet, um homem que escreve para o jornal *L'Art Industriel*, passa a frequentar o círculo de Arnoux. Não demora para que também receba um convite de Dambreuse, com quem passa a cultivar relações. Porém, ao ficar sabendo da situação de penúria da mãe, volta para a cidade natal a fim de ajudá-la. É só quando fica sabendo que o tio morreu e que vai receber parte da herança dele é que volta a Paris.

Esse retorno marca o início da segunda parte do romance, na qual Frédéric vai empreender negócios com Arnoux e se envolver com a mulher deste, seu ideal amoroso. Quando Frédéric consegue marcar o desejado encontro com a senhora Arnoux, ela não aparece por causa do filho, que acabara ficando doente naquele dia. O encontro malogrado com a amada faz com que Frédéric sinta uma “raiva de

orgulho”, mas depois, “como uma folha levada pelo furacão, seu amor desapareceu” (idem, p. 363). Resta-lhe Rosanette, prostituta com quem já vinha se relacionando. Quando Frédéric se encontra com ela, os motins populares de fevereiro de 1848 chacoalham Paris. Enquanto andam pela cidade, uma espécie de cinismo, de complacência acanhada, toma conta do protagonista: “Ah, estão quebrando uns burgueses” (idem, p. 365), comenta tranquilamente com Rosanette.

Frédéric toma parte, então, na agitação política que ocorre em Paris. “Sem abalos, por si só a monarquia derreteria, uma dissolução rápida”, diz o narrador (idem, p. 368). Busca participar de conselhos, de discussões, pensa mesmo em se candidatar a deputado. Planeja um discurso a ser proferido num clube, mas fracassa em seu intento. Com isso, de uma hora para outra, Frédéric se desfaz de seu aparente engajamento e viaja com Rosanette para Fontainebleu. Lá, viverá um idílio romântico com a amante, ignorando as barricadas de junho, que terminarão com o massacre do campo popular^[1].

Frédéric está na encruzilhada da história: entre o momento ascensional da burguesia, com seus ideais democráticos, e o instante em que ela, ciente de que é incapaz de promover esses valores, passa à fase de autojustificação. O ponto de virada é justamente junho de 1848, quando as revoltas explodem na França para tirar a nobreza do poder. Para Lukács (2011, p. 211), trata-se de “uma reviravolta na história em escala internacional”, pois ali se tratava-se “pela primeira vez uma batalha decisiva entre proletariado e burguesia com a violência das armas”. Com a derrota dos proletários, a “democracia revolucionária” burguesa se transforma em mero “liberalismo de compromisso” (idem, p. 211). Essa virada provocará impacto também “no plano ideológico, no destino da ciência e da arte” (idem, p. 212).

Ainda segundo o crítico húngaro (idem, p. 213), não se trata somente de uma disputa intelectual, “mas da vivência que as massas têm da própria história”. Isso significa que não necessariamente essa ruptura influenciará diretamente a produção dos escritores, por exemplo, mas que deve ser observado o “conjunto das tendências de reação à realidade” (idem, p. 213). Assim, Lukács (idem, p. 216) observa que, nesse período, são as tendências mais desistoricizantes do Iluminismo que prevalecerão: certo darwinismo social, cuja fraseologia se torna “simples apologética da dominação brutal do capital”; o problema da raça, com uma “terminologia pseudo-científica” (idem, p. 216); e a própria concepção de história, que não mais será entendida como “pré-história do presente”, ou um “processo contraditório do progresso humano”, mas como mera “coleção de curiosidades e excentricidades” (idem, p. 217). Em suma,

[1] Uma análise interessante sobre o papel dos massacres de 1848 na economia de *A educação sentimental*, com um contexto histórico que põe às claras as forças em combate e sua figuração no romance, pode ser encontrada em “Crítica do consumo puro: Flaubert e os iluminados de Fontainebleu” (OEHLER, 1999, p. 313-345). Essa leitura pode ser complementada por outros ensaios do autor sobre o episódio, como “O fracasso de 1848” (idem, 2004, p. 11-34), e “Art-névrose” (idem, p. 35-39).

Em todas essas teorias, veem-se os esforços convulsivos dos ideólogos desse período para desviar o olhar dos fatos e das tendências reais de evolução da história, não reconhecê-los e, ao mesmo tempo, encontrar para esse desvio uma explicação razoável e oportuna a partir da “essência eterna da vida” (idem, p. 223).

Na arte e na literatura, o passado será concebido, portanto, como um “enorme caos multicolorido” (idem, p. 223), que não se liga ao presente de modo objetivo e de maneira orgânica. Privada de seus nexos internos, de seu movimento contraditório e dialético, a história se apresentará à observação dos artistas em “uma grandeza apenas pictórica, figurativa” (idem, p. 224). Como os contextos históricos estão infensos à compreensão, sobressaem “os traços humanos mais selvagens, sensíveis e bestiais”, numa “brutalidade disfarçada de mística biológica” (o alvo aqui é Zola) (idem, p. 224). Para Lukács (idem, p. 224-5), os escritores do período pós-1848 concebem a história como um “protesto sincero contra a feiura e a mesquinhez abjeta do presente capitalista”, no qual o passado é “estilizado e idealizado como tremendamente bárbaro”. Mais à frente, veremos como essa concepção do passado aparece na obra de Flaubert.

Já em *Quincas Borba*, o protagonista Rubião é um homem de Barbacena, no interior de Minas Gerais, que também se muda para a cidade grande, nesse caso para o Rio de Janeiro, então capital do Império. Aqui, no entanto, já não se trata de um rapaz, mas sim de um homem de 40 anos, embora tão ingênuo quanto aqueles jovens provincianos europeus. Como Frédéric, Rubião também recebe uma herança e pretende desfrutar dela na corte imperial. No caminho para o Rio de Janeiro, numa estação de trem, ele conhece um casal: Cristiano Palha, um especulador aspirante a banqueiro, e Sofia, filha de funcionário público. O casal vai se aproveitar da herança de Rubião para enriquecer, inclusive se valendo da paixão que o mineiro passa a nutrir por Sofia. Dividido entre os negócios com Palha e o amor por Sofia, além de estar cercado por toda sorte de aproveitadores no Rio de Janeiro, Rubião vai enlouquecendo progressivamente.

O romance começa nos apresentando Rubião no momento em que acorda para mais um dia, já investido da herança recebida, em sua mansão na enseada de Botafogo. Ele compara seu passado de humilde professor com o presente de “capitalista”, observa a paisagem e seus bens, e “tudo, desde as chinelas até o céu, tudo entra na mesma sensação de propriedade”. (ASSIS, 2012, p. 47)

Seguem-se capítulos digressivos, que explicam os ensinamentos de Quincas Borba com sua teoria do Humanitismo, descrevem os cuidados de Rubião, que se torna uma espécie de enfermeiro do amigo, e mostram como ele se torna herdeiro universal do filósofo, recebendo, além dos bens materiais, o cachorro homônimo do falecido dono.

É interessante notar as semelhanças de enredo: tanto Frédéric quanto Rubião são homens ingênuos que aspiram ao sucesso na cidade grande, seja na esfera pública, seja em negócios privados. Os dois também mantêm relação estreita com homens de negócios (Arnoux e Palha) e se apaixonam pelas mulheres desses homens (Marie e Sofia). Ambos, ainda, são recebedores de heranças as quais vão administrar com dificuldade, por inapetência ou ingenuidade. Por fim, a sensação de fracasso será patente ao final dos dois romances. Embora a situação armada seja muito parecida, o tratamento que esse material receberá de Flaubert e Machado será um tanto diferente, o que veremos mais à frente.

FLAUBERT COM BALZAC – ADORNO CORRIGE LUKÁCS

Embora as obras de Flaubert e Zola tenham feições claramente distintas, Lukács procura equipará-las, em seu famoso ensaio “Narrar ou descrever?”, para contrapô-las às de outros autores, como Tolstói e Balzac. Resumindo o argumento para o que aqui nos interessa, enquanto estes optam primordialmente pelo procedimento da narração, os primeiros encontrariam na descrição a sua técnica principal. Para o crítico, essas duas técnicas implicavam também em diferentes atitudes: a narração estaria vinculada à participação, ao passo que a descrição seria ligada à observação. Essas posturas, por sua vez, eram derivadas de contextos históricos específicos: enquanto Balzac e Tolstói representavam o processo de consolidação da sociedade burguesa em meio a graves crises, e participavam ativamente dele, Flaubert e Zola passaram a escrever em uma sociedade burguesa já constituída. O marco dessa ruptura, como procuramos descrever mais acima, foi junho de 1848. Aos artistas que aceitaram aqueles desdobramentos, restou a apologia do capitalismo vencedor (cf. 1968, p. 47-99). Aqueles que não se conformaram, como Zola e Flaubert, “só puderam escolher a solidão, tornando-se observadores e críticos da sociedade burguesa.” (LUKÁCS, 1968, p. 57)

A certa altura do ensaio, Lukács cita uma autocrítica de Flaubert a respeito de *A educação sentimental*, na qual o escritor confessa não ter concebido um ponto de culminância no enredo. Embora reconheça que esse cume não exista na vida ela mesma, o romancista pondera que a arte não coincide com a vida. E finaliza ao dizer que, apesar disso, crê

que ninguém tenha ido mais longe, como ele, em termos de sinceridade. Lukács considera errada essa concepção, segundo a qual os pontos culminantes só existem na arte (cf. 1968, p. 59-60). Para ele, trata-se de “um preconceito resultante da observação exterior e superficial das manifestações da vida burguesa” (LUKÁCS, 1968, p. 60). Flaubert, segundo essa visão, observa a vida como uma “lisa e monótona superfície sem articulações”, por vezes interrompida por “catástrofes ‘improvisadas’” (idem, p. 60). O que faltaria ao romancista francês seria mostrar os pontos essenciais dessas articulações, que não aparecem na superfície e cuja “evolução é complexa e desigual”, e os quais explicariam a gestação das catástrofes (idem, p. 60).

Com efeito, há uma monotonia patente em *A educação*, principalmente em sua primeira e segunda partes. Frédéric almeja uma posição na sociedade mas sem terminar os estudos, quer uma vida amorosa plena mas não empreende grandes esforços na aproximação com a senhora Arnoux, parecendo desejar mantê-la apenas como um ideal. Seu caráter volúvel o torna dispersivo, e ele passa de uma situação a outra sem muito refletir sobre os seus maus passos. Nesse ponto, o herói de Flaubert difere bastante daqueles de Balzac, cujas peripécias Lukács também descreveu.

No entanto, diversamente do juízo que faz de Flaubert, Lukács (cf. 1968, p. 101-121) ressalta, em outro ensaio, as qualidades da obra de Balzac, principalmente de *As ilusões perdidas*. Segundo o crítico, Balzac cria com essa obra um novo tipo de romance, que exercerá influência decisiva na literatura de todo o século XIX:

o romance de desilusão, isto é, que representa como o falso conceito da vida, necessariamente criado pelo homem da sociedade burguesa, desaba miseravelmente ao chocar-se com a brutal prepotência da vida capitalista. (LUKÁCS, 1968, p. 101)

Na obra, segundo Lukács, Balzac retrata a ascensão do capitalismo, do artesanato à indústria, e de como o capital sурrupia tanto a cidade quanto o campo, além do retraimento dos ideais sociais burgueses ante a marcha vitoriosa do capitalismo. A obra se concentrará principalmente na representação da atividade literária em todas as suas dimensões – desde os aspectos técnicos, como a fabricação do papel, aos mais espirituais, como os sentimentos e as ideias –, mostrando como também ela se transforma em mercadoria (idem, p. 103-104).

Nesse processo, ainda no esquema de Lukács, Balzac opõe o protagonista Lucien de Rubempré, um jovem idealista com ambições literárias, a seu amigo David Séchard, de personalidade mais pragmática. Para o crítico, a “tensão implícita no argumento se exprime sob a forma de paixões humanas” (idem, p. 105), e a oposição entre os dois personagens mostra o contraste das maneiras pelas quais o indivíduo pode reagir contra a monstruosidade do capitalismo. Assim, do lado de Séchard, exprime-se a tendência à resignação a uma vida tranquila e conformada na felicidade individual, ao passo que Lucien representa a tendência daqueles jovens ambiciosos da Restauração, que se arruinam ou, adaptando-se, fazem carreira (idem, p. 105-107).

Com isso, para Lukács, Balzac consegue dar forma ao processo de ascensão e triunfo do capitalismo, concentrando-se na figura de Lucien, cujo fracasso final é o “destino típico do poeta puro” (idem, p. 108) nessa sociedade. Essa figuração não é apenas individual, ela está sempre em íntima conexão com o todo social. Mas como Balzac põe em cena uma quantidade enorme de personagens, não há como delinear os destinos de cada um deles num só enredo – daí a necessidade do escritor de compor os romances cíclicos. Cada um desses romances tem autonomia e figuram destinos individuais. No entanto, “esse ‘individual’ resulta sempre no socialmente ‘típico’, o movimento socialmente ‘universal’, que só a análise posterior pode distinguir dos fatos individuais” (idem, p. 110).

Assim, na análise de Lukács

Balzac mostra-nos o processo de formação do capitalismo no terreno do espírito, enquanto os seus sucessores, mesmo os maiores, como Flaubert, encontram-se como que diante de um fato consumado: todos os valores humanos já estão incluídos na relação capitalista de mercadoria para mercadoria. (idem, p. 120-121)

“O furor da luta” contra as forças do capital, figurado em *As ilusões*, é substituído, nos romancistas seguintes, por uma “ironia impotente e ativa” (idem, p. 121), que confronta essas forças apenas de maneira indireta. Desse modo

Seus sucessores que ‘desenvolvem’ esse gênero literário, mesmo quando eram realmente grandes poetas, representaram um rebaixamento do nível artístico atingido por Balzac; mas, do ponto de vista social e histórico, esse rebaixamento era inevitável. (idem, p. 121)

É interessante reter esse último juízo para avaliar as concepções de Lukács. O crítico afirma que mesmo os grandes escritores posteriores a Balzac – e aqui o termo de comparação parece ser Flaubert –, mesmo esses os grandes escritores, representam uma queda na qualidade da literatura do tempo, e que essa queda é inevitável por causa dos desdobramentos históricos. Ora, se não há como impedir esse rebaixamento qualitativo, também não se pode desejar que se adote uma forma literária cujos pressupostos deitam raízes em um período histórico anterior. É bem verdade que Lukács não diz isso explicitamente, mas pode-se reconhecer esse argumento tácito, principalmente quando o crítico afirma que Flaubert não conseguia enxergar as articulações subterrâneas do processo social. Ora, trata-se de incapacidade de observar essa dinâmica ou elaboração consciente da forma literária a partir de certa concepção histórica de seu tempo?

Por sua vez, Theodor Adorno fará uma avaliação diferente da de Lukács sobre Balzac. Para ele, o que move o protagonista de *As ilusões perdidas* são menos as paixões humanas do que o que ele chama de “fantasia exata” (ADORNO, 1991a, p. 121), uma espécie de compensação imaginária gerada pelo ressentimento do provinciano – que Balzac também era, assim como seu protagonista – sem acesso aos estabelecimentos da burguesia citadina. Ela é exata por conta da precisão imaginativa com que o escritor reconstrói o movimento da sociedade, algo que a investigação científica não consegue alcançar.

Por meio de sua intuição intelectual, Balzac percebeu que no capitalismo avançado as pessoas são máscaras de personagens, para usar uma expressão que Marx cunhou mais tarde. A reificação é mais assustadoramente radiante no frescor do amanhecer e nas cores brilhantes da vida nova do que a crítica da economia política ao meio dia. (ADORNO, 1991a, p. 122)

Assim, o romancista consegue recompor a totalidade da sociedade, não somente de modo extensivo, descrevendo-a em seus variados aspectos, mas também de forma intensiva, como conjunto de funções, expondo a dinâmica com que ela se reproduz. Nessa dinâmica, por sua vez, todo indivíduo estará implicado, pois o sistema só se reproduz como totalidade. É somente nesse sentido que a igualdade se efetiva, porque as classes sociais estão atadas ao todo falso (cf. ADORNO, 1991a, p. 122-123).

De forma resumida, e acompanhando o argumento de Adorno a respeito principalmente da construção dos personagens, cada indivíduo será, dessa maneira, concebido com seus traços psicológicos próprios, e Balzac mostrará como uma pessoa de boa índole pode se transformar, pela ganância que o sistema incentiva, numa trapaceira. No entanto, o personagem ganha maior legitimidade quando o escritor confere a este o aspecto de marionete, o que o leva além da esfera psicológica individual. No quadro econômico da sociedade, as pessoas desempenham funções sociais que as fazem se comportar como marionetes (cf. ADORNO, 1991a, p. 123).

No nascente industrialismo, Balzac vê sintomas geralmente atribuídos à fase de decadência.

Contra o pano de fundo de uma ordem pré-burguesa que está abalada, mas continua a sobreviver, a racionalidade desencadeada assume uma irracionalidade semelhante ao nexos universal de culpa de que essa racionalidade permaneça; seus primeiros ataques foram o prelúdio da irracionalidade de sua fase tardia. (ADORNO, 1991a, p. 126)

Assim, naquela galeria de conquistadores da acumulação primitiva, retratada por Balzac, já resplandecia uma irracionalidade comumente atribuída somente a um estágio mais avançado de desenvolvimento do capitalismo (cf. ADORNO, 1991a, p. 126). É importante fixar essa avaliação, pois, como se sabe, essa acumulação se deu não somente de forma endógena, nos limites de uma nação, mas sobretudo numa dimensão mundial, com a exploração colonial, o que terá consequências também para as formas literárias elaboradas nas periferias do sistema, como se verá.

Por ora, interessa acrescentar que, em outro ensaio sobre Balzac, Adorno o reputará como uma espécie de precursor do modernismo. Em “Sobre um folhetim imaginário”, o crítico alemão analisa o trecho do romance no qual se reproduz a crítica de Lucien sobre uma peça teatral, que alavanca a sua carreira (cf. 1991b, p. 32-39). Com essa crítica, Lucien tem o duplo intento de lisonjear a sua amada e agradar o autor da peça. Esse procedimento em que a obra volta-se sobre si mesma, ou melhor, em que expõe os procedimentos em que ela própria se compõe, é, como se sabe, um procedimento tipicamente moderno.

Essa concepção sobre Balzac como um precursor do modernismo é reforçada numa crítica de Adorno (cf. 2016, p. 319-347) a um livro de Lukács, em que o filósofo húngaro introduz os conceitos de perspectiva e de realismo crítico. Adorno procura, aqui, salvar o jovem Lukács do Lukács maduro, cuja visão teria sido obnubilada pela burocracia

stalinista. Em termos breves, o ensaísta alemão critica as noções de decadência, esteticismo e formalismo que Lukács utiliza em sua avaliação sobre a arte moderna.

A certa altura dessa crítica, Adorno (2016, p. 333) reitera sua opinião de que *As ilusões perdidas* são “uma reconstrução da realidade de fantasia alienada, isto é, não mais experimentada pelo sujeito”. Desse modo, a avaliação que faz de Balzac não poderia ser diferente dos artistas modernos, “vítimas avanguardistas da justiça de classe social lukacsiana” (idem, p. 333). A diferença é que Balzac, para Adorno, “considerava seus monólogos como plenitude do mundo, ao passo que os grandes romancistas do século XX ocultam sua plenitude do mundo no monólogo.” (idem, p. 333)

Em outro trecho, Adorno critica a posição de Lukács sobre Thomas Mann, que ele opõe a Joyce. A questão central seria a concepção de tempo como foi formulada por Bergson. Mas como Lukács é “objetivista”, é o tempo objetivo que precisa prevalecer, porque “o tempo subjetivo seria meramente distorção da decadência” (idem, p. 341). No entanto, para Adorno, não foi “o espírito subjetivista da subversão” que levou Bergson a formular sua concepção de tempo, “mas a simples incapacidade de suportar a passagem vazia de sentido do tempo reificado alienado, que o jovem Lukács descreveu uma vez de modo tão penetrante para a *Éducation sentimentale*.” (idem, p. 341)

Com efeito, os juízos do jovem Lukács em *A teoria do romance*, quando ainda não havia tomado contato com o materialismo dialético, parecem mais precisos do que aqueles que fará mais tarde sobre a obra flaubertiana. Sobretudo a respeito de *A educação*, ele fará uma caracterização bem delineada a respeito daquele tempo vazio, monótono e carente de sentido. Vale a pena transcrever o longo trecho sobre a concepção de tempo no romance de Flaubert:

Semelhante experiência do tempo está na base da *Educação sentimental* de Flaubert, e sua falta, a apreensão unilateralmente negativa do tempo, foi em última instância a ruína dos demais grandes romances da desilusão. De todas as grandes obras desse tipo, a *Educação sentimental* é aparentemente a menos trabalhada; nela não se faz nenhuma tentativa de superar a desintegração da realidade exterior em partes fragmentárias, carcomidas e heterogêneas por meio de algum processo de unificação, nem de substituir o nexos ausente e a densidade sensível pela pintura lírica dos estados de ânimo: duros, quebradiços e isolados, os fragmentos avulsos da realidade postam-se enfileirados. E o personagem central não é dotado de importância quer pela limitação do número de pessoas e a rigorosa convergência da composição sobre o centro,

quer pelo destaque de sua personalidade que sobressai aos demais: a vida interior do herói é tão fragmentária quanto o seu mundo circundante, e a sua interioridade não possui poder patético algum, seja lírico ou sardônico, que possa contrapor-se a essa insignificância. E não obstante, esse mais típico romance do século XIX no que se refere à problemática da forma romanesca como um todo é o único que, com a desolação em nada mitigada de sua matéria, alcançou a verdadeira objetividade épica e, através dela, a positividade e a energia afirmativa de uma forma consumada. (LUKÁCS, 2000, p. 131-132)

É nesse sentido que, na mesma época, Marcel Proust vai caracterizar o tempo e os personagens de *A educação*. Atento à construção estilística empreendida por Flaubert nesse romance, Proust vai chamar o método do escritor de “*calçada rolante*” (PROUST, 2017, p. 538), caracterizada como um “desfile contínuo, monótono, sombrio, indefinido” (idem, p. 540). De acordo com Proust, o emprego dos pronomes por Flaubert é peculiar, pois frequentemente é usado para designar alguém quando deveria se aplicar a outra pessoa, e isso quando não é empregado para confundir pessoas e coisas. Em seu romance, acrescenta Proust, “as coisas têm tanta vida como os homens” (idem, p. 540). Assim também com um uso novo que Flaubert aplica a preposições, advérbios e verbos, estes últimos em grande variedade, demandados em função de as ações geralmente terem coisas como protagonistas, e frequentemente no passado imperfeito, indicando um estado que se prolonga. Para Proust, “essa variedade do verbo ganha os homens, que, nessa visão contínua, homogênea, não são mais do que as coisas mas são, ao menos, ‘uma ilusão a descrever’” (idem, p. 541). O eterno imperfeito, por sua vez, aparece habitualmente em estilo indireto na boca dos personagens, para que estes “se confundam com o resto” (idem, p. 541). O que Proust parece indicar, com essas observações, é que o uso peculiar dos pronomes e da grande variedade de verbos – geralmente no passado imperfeito – provocam um efeito geral de indistinção entre homens e coisas, e de estados indefinidos que se prolongam.

Resumindo nosso argumento, Lukács avalia em Flaubert um escritor cujo método principal é a descrição, que apenas observa mas não toma parte na narrativa, e que esse método está fundado na verdadeira ruptura de época que foi junho de 1848, quando foram abandonados os ideais revolucionários da burguesia e esta se recolheu em si, apenas analisando ironicamente o seu tempo. Para o filósofo húngaro, Balzac é quem melhor retratou o seu tempo, sob a forma de paixões humanas em conflito contra as forças monstruosas do capital, num tempo pleno de sentido. Já Adorno dirá que Balzac retrata não o capitalismo em sua plenitude, mas um momento de barbárie daquela fase inicial de

acumulação primitiva, mais comumente atribuído a fases posteriores de seu desenvolvimento. Para Adorno, os personagens de Balzac são, já, máscaras, títeres que cumprem sua função social, dominados por um mecanismo que atua pelas suas próprias costas. Mas o crítico alemão também recupera uma análise do jovem Lukács, em que este descreve com acuidade a concepção de tempo em *A educação*, um tempo já reificado. Seres reificados, relações reificadas, tempo reificado. Mas o que isso pode nos dizer sobre Machado e o Brasil?

MACHADO ADIANTA AS HORAS BRASILEIRAS NO FUSO MUNDIAL

Em seus primeiros romances, Machado de Assis procurava realizar uma racionalização do paternalismo brasileiro, mostrando os meandros que indivíduos livres e pobres tinham de percorrer, em meio a uma sociedade escravista, para efetivar a sua formação. Com *Memórias Póstumas*, a inversão do ponto de vista, ou seja, a opção de dar a palavra à classe proprietária, parecia sinalizar que Machado já não acreditava nessa possibilidade, que a formação desses indivíduos estava baldada, e que, a partir de então, iria se concentrar na especificação das iniquidades com que os de cima subjugavam os mais pobres. Para isso, Machado concebeu nos romances da fase madura narradores em primeira pessoa, pertencentes à camada rica da sociedade, cujos desplantes espetaculosos variavam entre a norma liberal e o jugo escravista, entre a indiferença moderna e a dominação direta (cf. SCHWARZ, 2012, p. 248-249).

A exceção foi *Quincas Borba*, romance em que vemos novamente um narrador em terceira pessoa. Pode-se especular as razões para tal escolha: queria Machado voltar às tentativas de racionalização do paternalismo? Ou desejava mostrar que aquelas mesmas iniquidades podiam ser reveladas por um narrador distanciado? Ou, ainda, terá sido um desvio e Machado se viu numa crise, hesitante entre um narrador confiável e um inconfiável, como aponta John Gledson (cf. 2011, p. 29-50)?

É bem provável que a última hipótese esteja correta. Isso porque, na passagem do romance para a versão em livro, Machado tentou apagar as marcas do narrador do folhetim, como, por exemplo, o tom de conversa íntima com o leitor. Ainda assim, algumas intrusões do narrador permaneceram. Um crítico chegou a afirmar que, na transposição do folhetim para o livro, mudanças na primeira parte do romance, e principalmente no capítulo 106, induziriam o leitor a erro e, nessa transposição, o narrador passaria de confiável a inconfiável (cf. KINNEAR, 1976, p. 58-60). Seja como for, não estamos falando

aqui do clássico narrador em terceira pessoa, distanciado e impassível, como encontramos em Flaubert. Embora não haja uma caracterização social mais explícita, podemos enxergar no narrador de *Quincas Borba* as marcas de um representante da elite culta do país, que mobiliza um repertório variado da civilização ocidental, da mitologia grega aos romancistas franceses.

Ainda no nível da composição, não há aquela tensão implícita sob a forma de paixões humanas, como a que Lukács caracterizou em Balzac. Ao contrário, a composição é fragmentária, o protagonista Rubião vaga de uma situação a outra sem maiores consequências, suas ações não se encadeiam. Nas palavras de Roberto Schwarz, “o conjunto fica solto, sem hierarquias ou centro, e se desdobra através de digressões, associações, analogias, paralelos, repetições, etc.” (1979, p. XXIII) Em lugar da tensão dramática que opõe indivíduo e sociedade, está “a curva de compensações imaginárias repetidas, em cujo final estão o cansaço, a saciedade, a extinção, o ceticismo ou a loucura” (idem, p. XXIII).

Mas o que pretendia Machado mostrar, ao alterar o esquema do romance de formação oitocentista europeu?

Vejamos a que Machado fugia ao abandonar a fórmula do romance romântico-individualista, centrada, digamos, nos grandes projetos de um jovem. De fato, o pano de fundo postulado dessa maneira, necessário ademais para seu pleno rendimento, é a sociedade aberta às carreiras, onde é possível que um zé ninguém se torne Napoleão. Todavia, no Brasil, a decisiva diferença de classe não se franqueava à força de méritos pessoais; não existia uma carreira que de escravo levasse a homem livre, e muito menos a ministro. E havia mais outro nível no qual esse esquema não se encaixava em nós: o romance romântico valoriza, no projeto individualista, a radicalidade sem concessões; contudo, no universo do favor, a concessão e os convênios não somente não são signos de debilidade, como são indispensáveis à força. Para apreciar finalmente até que ponto Machado se desviava desses modelos, lembre-se que Rubião vai da província à capital, da pobreza à riqueza, do anonimato à política, da simplicidade à ideologia, sem que em nenhum momento seu caminho se assimile ao passo da pureza à corrupção. Quando era provinciano e pobre, Rubião se esforçava para servir e agradar Quincas Borba, na esperança de ser lembrado no testamento do milionário louco. Por conseguinte, quando mais adiante for roubado pelos cariocas, o conflito se situará entre os ladinos da capital e um ladino ingênuo de Barbacena; conflito este que nada tem de romântico. No Brasil sem feudalismo, a província não se opõe à sociedade do dinheiro, da qual é uma versão desbotada. Contudo, a oposição entre feudalismo e capitalismo, que bem ou mal se reflete nas oposições entre campo e cidade, ricos e pobres, família e mercado, talento e sobrevivência, é a única sobre a qual se esquematizou a quase totalidade dos romances europeus.” (SCHWARZ, 1979, p. XXIII)

Para Schwarz, não há no romance de Machado “uma figura *aberta* em cuja perspectiva o leitor pode mergulhar para explorar a vida” (1979, p. XXII). As personagens são limitadas pelos seus vícios, o que as torna encantadoras mas também não permite que sejam levadas a sério. Embora haja ousadia na análise das relações do casal Palha, por exemplo, o interesse do romance estaria não nas personagens, “mas no movimento que constantemente os apresenta como bonecos e títeres já conhecidos” (idem, p. XXII-XXIII). Assim, se por um lado *Quincas Borba* difere bastante da tensão dramática de *As ilusões perdidas* e da força titânica de seu protagonista Lucien, caracterizadas por Lukács, por outro coincide com as máscaras sociais das personagens de Balzac, caracterizadas por Adorno, e com aquele tempo monótono e vazio de sentido, que o jovem Lukács um dia viu em *A educação*.

Tomemos como exemplo um episódio de *Quincas Borba*, no qual Sofia relata a seu marido, Cristiano Palha, as investidas de Rubião contra ela num baile na residência do casal. De início, depois de falarem amenidades sobre os convidados, Sofia tenta fazer o marido adivinhar “o melhor episódio da noite”, com a condição de que ele não se zangue nem faça barulhos (ASSIS, 2012, p. 117). Num vaivém psicológico, tipicamente machadiano, o casal entra numa espécie de negaceio, ora satisfeitos, ora irritados um com o outro. Sofia revela, então, que ouviu uma declaração de amor, e a palidez do marido a deixa ainda mais satisfeita de si. Em seguida, afirma que Rubião é o autor da declaração e que é preciso “trancar-lhe a porta – ou de uma vez ou aos poucos” (idem, p. 118). Palha pondera, passa a minimizar os gestos de Rubião e cogita que a mulher, por ser bonita, também responde a flertes, e que isso não é nada. Ao perceber esse movimento, Sofia o provoca, dizendo que Rubião pegou em suas mãos para mantê-la no jardim. Palha se irrita ao imaginar o contato entre os dois, mas logo volta a sopesar os gestos do amigo, transferindo a culpa para Sofia, a qual não deveria dar ocasião para esse tipo de situação. Para ele, talvez tenha sido “um simples efeito de vinhos” (idem, p. 118). O marido acrescenta que deve obrigações a Rubião e, depois, que deve a ele “muito dinheiro” (idem, p. 122). Com essa revelação, Sofia acaba concordando com o marido e diz que será mais fria com Rubião, e que Palha é quem não deve alterar o comportamento com o amigo, “para que não pareça que sabes o que se deu” (idem, p. 123).

No dia seguinte, Sofia ainda reflete sobre a conversa com o marido e a situação embaraçosa com Rubião. Arrepende-se de ter contado o episódio a Palha, irrita-se com as tentativas de explicação do marido, receia que o Major Siqueira, que tinha flagrado a situação com Rubião, espalhe a história, imagina-se viajando para outra cidade, culpa-se

pelas atenções dispensadas a Rubião. Enquanto se perde em pensamentos, tudo em volta a aborrece: plantas, móveis, uma cigarra, vozes da rua, barulho de pratos, “o andar das escravas, e até um pobre preto velho que, em frente à casa dela, trepava com dificuldade um pedaço de morro. As cautelas do preto buliam-lhe com os nervos” (idem, p. 125).

Pode-se dizer que Sofia é franca com o marido, num primeiro momento, mas não sem uma certa dose de provocação. Palha, por sua vez, busca uma saída para manter os negócios com o amigo, com quem certamente se decepcionou, mas sem desagradar a mulher. A certa altura, Sofia acaba se vendo como mero instrumento para que o marido continue a ganhar dinheiro. Mas também sabe que, se o marido perde financeiramente, ela também perde, e acaba concedendo aos apelos de Palha. Aqui, Machado demonstra bem como funcionam as engrenagens de um mecanismo social em que o dinheiro passa a mediar todo tipo de relações. As personagens são títeres, comandadas por uma racionalidade que as rege para além de suas próprias consciências, e que bem pode ser irracional. Embora Sofia acabe concordando com a solução proposta por Palha, e até tome parte no conluio, ao sugerir como o marido deve se comportar, permanece nela um incômodo que invade o dia seguinte. Tudo a aborrece, mas sua irritação chega ao ápice quando observa um homem negro, provavelmente um escravo, escalando um morro.

Sofia parece efetuar, aqui, uma espécie de identificação, na qual a sua redução a mero instrumento pelo marido é equiparada à condição do escravo pelo seu senhor. É um breve contato entre a vida dos ricos, que se passa no interior dos espaços – nas casas, nos bailes e nos saraus –, e aquela dos escravos, vivida sobretudo no espaço público da rua. Confinada em casa, presa no decoro matrimonial, Sofia tem uma crise de nervos ao observar um momento de aparente liberdade de um homem negro. A cena provoca uma espécie de curto-circuito nela, como se subitamente compreendesse que, para completar a escalada social, teria de se submeter ao poder de mando de Palha. Este, por sua vez, apesar de contrariado com os avanços de Rubião sobre Sofia, prefere abafar qualquer conflito para também prosseguir no projeto de enriquecimento do casal. No recesso do lar, incomodada com o uso que o marido faz dela, a mulher em plena escalada social identifica-se com o homem escravizado, ironicamente também ele subindo um morro – como se ela visse na própria ascensão um aspecto degradante, espécie de subida para baixo.

Assim, naquele olhar para o homem negro do lado de fora, pode-se vislumbrar o encontro marcado entre a nova e a velha barbárie no Brasil: por um lado, uma lógica econômica que vai ganhando preponderância sobre outras esferas e atua à revelia dos sujeitos, pelas suas próprias costas, e que faz desses próprios sujeitos, objetos; por

outro, a realidade do regime escravista, que transforma, sem mediações, os indivíduos em mercadorias e bens. Com isso, ao mundo do dinheiro e do patriarcalismo, Machado adiciona a dose envenenada do escravismo: se acreditávamos que a sociedade capitalista rebaixava as pessoas a coisas somente ao se generalizar, Machado nos mostra que essa realidade é antecipada pela escravidão. Esta, como se sabe, não constituía mero atraso residual, a ser superado com o desenvolvimento das forças produtivas, mas, sim, desempenhava função decisiva no sistema mundial de mercadorias.

Ao comentar questões relativas à forma de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Roberto Schwarz aponta, a certa altura, que Machado procurava detalhar e apurar “a dimensão não burguesa da existência burguesa no Brasil” (2000, p. 185), a qual assumia a forma da transgressão, encontrada de forma abundante nos deslantes do narrador. Para o crítico

Este passo naturalmente se via facilitado pelas evoluções antiliberais que na Europa começavam a empurrar em direção da ilegalidade assumida, evoluções de que era possível emprestar ideias e formas “adiantadas”. Em consequência, escravismo e clientelismo não são fixados apenas pelo lado óbvio, do atraso, mas também pelo lado perturbador e mais substantivo de sua afinidade com a tendência nova (idem, p. 185).

Assim, a etapa de asselvajamento em que entra o capitalismo na Europa pós-junho de 1848 vai encontrar afinidades com os modos de dominação da escravidão brasileira, também ela capitalista por sua vez. A reificação comum é um dos nós que ata essas duas pontas de temporalidades aparentemente distintas, mas que descobriremos estarem unidas. Não foi necessária no Brasil a consolidação do capitalismo tal como ocorreu na Europa para que se instalasse aqui uma realidade reificada, dada de antemão, desde o seu início.

Segundo Adorno,

Os tempos plenos de sentido a cujo retorno o primeiro Lukács aspirava foram o produto da reificação, de uma instituição desumana, tanto quanto os tempos burgueses aos quais unicamente ele atribui a reificação. As caracterizações contemporâneas das cidades medievais costumam dar a impressão de que uma execução tinha lugar expressamente para o divertimento do povo. Se a harmonia entre o sujeito e o objeto pôde vigorar outrora, essa harmonia foi produzida pela pressão e se mostra como frágil, assim como a mais recente. A transfiguração de condições passadas serve a uma renúncia posterior e supérflua que se experimenta como

incontornável; somente como perdidas elas conquistam seu brilho. Na era do indivíduo desagregado e do coletivo regressivo, o culto das fases pré-subjetivas chega a si mesmo no horror. Com o desencadeamento das ciências da natureza, a reificação e a consciência reificada atualizaram o potencial de um mundo sem falta; aquilo que é coisalmente desumanizado já era antes a condição da humanidade (2009, p. 164).

Se Adorno vê já na obra de Balzac os processos de reificação naquela fase de acumulação primitiva e, portanto, o considera um precursor do modernismo, podemos especular o que não acharia de Machado de Assis, em cuja obra a presença da escravidão, ainda que tímida, aponta para processos de ordem mundial que o centro do sistema tem dificuldade de enxergar. Talvez a obra de Machado pudesse ser um argumento a mais, talvez decisivo, no debate de Adorno com Lukács a respeito do realismo e do modernismo.

ANDRÉ TADAO KAMEDA — Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo, onde desenvolve estudo sobre o romance *Quincas Borba*, de Machado de Assis, sob a orientação do professor Edu Teruki Otsuka. Contato: andre.kameda@usp.br

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. "Reading Balzac". In: *Notes to Literature*. Nova York: Columbia University Press, 1991a, v. 1, p. 121-136.

ADORNO, Theodor. "On a imaginary feuilleton". In: *Notes to Literature*. Nova York: Columbia University Press, 1991b, v. 2, p. 32-39.

ADORNO, Theodor. *Dialética Negativa*. São Paulo: Zahar, 2009.

ADORNO, Theodor. "Reconciliação extorquida". In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da história da modernidade estética*. São Paulo: Edunesp, 2016 p. 319-347.

ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2012.

FLAUBERT, Gustave. *A educação sentimental*. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2017.

GLEDSON, John. "Quincas Borba: um romance em crise". *Machado de Assis em Linha*, São Paulo, v. 4, n. 8, p. 29-50, 2011.

KINNEAR, J. C. "Machado de Assis: To Believe or Not to Believe?" *The Modern Language Review*, v. 71, n. 1, 1976, p. 54-65.

LUKÁCS, György. "Narrar ou descrever?". In: *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 47-99.

LUKÁCS, György. "Balzac: Les illusions perdues". In: *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 101-121.

LUKÁCS, György. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2009.

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

OEHLER, Dolf. "Crítica do consumo puro: Flaubert e os iluminados de Fontainebleu". In: *O velho mundo desce aos infernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 313-345.

OEHLER, Dolf. "O fracasso de 1848". In: *Terrenos vulcânicos*. São Paulo, Cosac Naify, 2004, p. 11-34.

OEHLER, Dolf. "Art-névrose". In: *Terrenos vulcânicos*. São Paulo, Cosac Naify, 2004, p. 35-59.

PROUST, Marcel. "A propósito do estilo de Flaubert". In: FLAUBERT, Gustave. *A educação sentimental*. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2017, p. 537-552.

SCHWARZ, Roberto. "¿Quién me dice que este personaje no sea el Brasil?". In: ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1979, p. IX-XXXI.

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

SCHWARZ, Roberto. A viravolta machadiana. *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 247-279.

ADORAR, DEMORAR E COMER: LER E COMENTAR JACQUES DERRIDA E SUAS PERGUNTAS A PARTIR DA PERGUNTA “CHE COS’È LA POESIA?”

— FABIO POMPONIO SALDANHA

RESUMO

Este trabalho relê “Che cos’è la poesia?”, de Jacques Derrida, buscando encontrar questões que, em um primeiro momento, pensam a possibilidade de resposta enquanto aquela a sempre se definir e se atualizar a partir da leitura (logo, dando a entender que toda leitura poderia, por ventura, se tornar uma leitura crítica) e, dado o encontro do leitor com o poema (metonímia da poesia, única forma possível de entendê-la), esboçar certos argumentos que unam leitor e poema a uma certa maneira de ler enquanto uma teoria do amor, do afeto e de seus próprios limites.

Palavras-chave: Jacques Derrida; Poesia; Tradução; Leitura; Amor.

ABSTRACT

This paper rereads Jacques Derrida’s “Che cos’è la poesia?”, searching questions in it that, at first sight, reflect upon the possibility of answering as the one that’s always defined and rethought starting with reading (therefore, suggesting that every act of reading could, at some point, become a critical reading) and, given the reader’s encounter with the poem (working as a metonym for poetry, being the only chance of actually understanding it), this paper draws certain arguments that tie together both reader and poem to a certain way of reading understood as a theory of love, of affection and its own limits.

Keywords: Jacques Derrida; Poetry; Translation; Reading; Love.

“O que é...?” chora o desaparecimento do poema – uma outra catástrofe. Anunciando o que é tal como é, uma questão saúda o nascimento da prosa.

Jacques Derrida, “Che cos’è la poesia?”

Comentar, resenhar e contra-assinar, já que a leitura é também assinar junto do nome, assinar o meu nome àquele que assina o texto, fundindo-me ao autor, Jacques Derrida, não é difícil: é prazeroso. Reconhecer no poder dizer e no ser convidado a falar sobre, a dizer algo a respeito, a resenhar e a inserir algo a ser posteriormente considerado como crítico, nos traz questionamentos cuja necessidade de serem modulados como uma ferramenta negativa não existe de antemão, mas sim como algo que nos traz ainda mais para perto, junto com o autor e daquilo que poderíamos considerar recorrente, característico, se ainda poderíamos falar enquanto estamos não só falando de, com e a partir de Jacques Derrida, mas também a respeito de todo e qualquer outro tópico a ser considerado como nosso comentário, como nosso entendimento, como esse encontro entre o acontecimento do texto, sem usarmos o termo “original”, mas ainda estabelecendo, ou tentando estabelecer, um momento para proclamar como a origem do acontecimento (sem dizer “origem”), sem dizer da certificação de um acontecimento, como se o mesmo fosse de fácil identificação e entendimento testamentário.

Isto porque todo comentário é acontecimento e novo ponto de uma coisa que poderíamos estabelecer como origem. Origem pois, como o poema gera o coração, a leitura é gerada pela crítica (e esta também é gerada por essa) nesse movimento no qual não se sabe definir ao certo quem teria inventado quem em primeiro lugar, como se houvesse sempre uma promessa anterior: leia-me criticamente que criticarei a sua leitura, como se, para repetir a modulação, ler e criticar não fossem dissociáveis, pois isso se daria dentro da promessa desse amor que clama pelo outro. O ponto, no entanto, ou ainda, o ponto, evidentemente em uma situação na qual não se sabe o que se espera enquanto tanto a relação do poema no porvir quanto o da leitura e a sua relação com uma opinião a respeito dela passam pela impossibilidade da determinação de linguagem única, já que isso, como corolário, traz a supressão da possibilidade da surpresa, do jogo, da hospitalidade do outro Outro e, logo, tem na possibilidade da supressão, do problema, o resultado:

Não é isso o poema, quando uma garantia é dada, a vinda de um acontecimento, no momento em que a travessia da estrada chamada tradução torna-se tão improvável quanto um acidente, contudo intensamente sonhada, necessária na medida em que o que ela promete deixa sempre a desejar? (DERRIDA, 2001, p. 113-114)

E se assim o é, ou seja, o que ela promete deixa sempre a desejar, é porque a promessa já é feita dentro de outra promessa, dentro dessa estrutura sempre anterior e que gera a possibilidade da construção de mais outra promessa, sendo essa segunda sempre falha porque determina um ponto de chegada sem ao menos dizermos para onde estamos indo porque, se podemos dizer de fato, de fato, não sabemos ainda para onde vamos, pois não saímos a ler o texto.

Como novo acontecimento, como interrupção do até aqui estabelecido por esse traço: comentar e ler Jacques Derrida equivale a comentar e a ler todo e qualquer texto possível, pois toda leitura é também de alguma maneira e em algum sentido crítico porque o observador e o leitor contra-assinam e assinam embaixo, junto e concomitante ao texto através do que leem. Se ler criticamente é ler, de alguma maneira, com uma perspectiva, com algum fio condutor, toda e qualquer leitura pode vir a ser considerada crítica em algum ponto, mesmo que dele se discorde, o que em si é também outro ato crítico através do verbo "ler", porque é crítica e é leitura ao mesmo tempo.

Assim o é pois inaugura, junto do acontecimento, e é inaugurada por ele, enquanto leitura e crítica: o acontecimento da leitura gera a crítica e a crítica gera o acontecimento da leitura, daquela leitura, daquela leitura singular e tão fragmentada quanto a possibilidade de rememorar a leitura porque um eu e um outro surgem a partir desse momento enquanto dois, enquanto um, enquanto mais de um e menos que dois porque fantasmáticos, inaugurados nesta fantasmagoria da leitura que não é mais difícil por ser Derrida nem mais simples, mas sim mais uma leitura nesse modo de ler, nesse modo de ser convidado à leitura e ao comentário porque a mesa na qual se poderá sentar e partilhar deste momento encontra-se aberta (DERRIDA e FERRARIS, 2006).

Como essa leitura aqui inaugurada já se configura enquanto nova abertura e, ao mesmo tempo, repetida e limitada – de cinco a oito páginas, não é? –, pois o outro, tanto na publicação original – *em duas palavras, não é?* (DERRIDA, 2010, p. 113) –, quanto neste novo texto, já se encontra determinado e um pouco imaginado, um pouco mais daquilo que se sabe do que se pode saber, de acordo com o que tanto a escrita quanto o texto escondem, separam e diferenciam (DERRIDA, 2015). Isso porque só se pode especular sobre o comentário, sobre o

que leva o comentário do comentário e sobre o que pode o comentário do comentário quando se comenta algo enquanto se especula e enquanto se varia dentro da variação, levando o pensamento ao ponto do enlouquecimento, enquanto damos nossas voltas a partir de, com, através e contra-assinando Derrida.

Da mesma maneira que toda possibilidade de leitura pode vir a ser crítica porque não estamos estabelecendo de antemão o que definiria este adjetivo ou a possibilidade de entender o que é o ato adjetivado, assim como a combinação, podemos ver a possibilidade do argumento quando entendemos, na exploração da leitura, da leitura da literatura, um exercício único e repetitivo ao mesmo tempo, exatamente pela possibilidade de iteração, de repetição, de repetição como mecanismo comparativo (porque a crítica também teria algo de comparação nela mesma, seja pela possibilidade de ver na crítica uma comparação ou na comparação uma crítica, uma possibilidade de juntar através do acontecimento da leitura a comparação, o acontecimento e a leitura) (DERRIDA, 2008). Um ponto fantasmático que me assombra enquanto escrevo, é que se tudo é possível, também nada é possível. Esse fantasma, essa fantasmagoria implicada pelo problema do fantasma, do poema-ouriço-fantasmático, também é do texto e da leitura, da possibilidade de não se imaginar um mundo no qual a hospitalidade continua sendo entendida enquanto tal pelos moldes como se dá o dilema entre o hospedeiro e hóspede (DERRIDA, 2000), tem-se como paralelo que toda leitura é também possível, assim como totalmente impossível, pois se faz ali presente enquanto um desafio para o, assim como perante o, ouriço: no momento em que a promessa já está jurada e gerada, o ouriço se fecha e a mim só me cabe dizer, decoro-te, devoro-te, faço de você mim, faça de mim você:

Literalmente, você gostaria de decorar uma forma absolutamente única, um acontecimento cuja intangível singularidade já não separasse a idealidade, o sentido ideal, como se diz, do corpo da letra. Nesse desejo da inseparação absoluta, o não-absoluto absoluto, você respira a origem do poético. Daí a resistência infinita à transferência da letra que o animal, em seu nome, todavia solicita. É a desgraça do ouriço. O que quer a desgraça, o próprio *estresse? stricto sensu* alertar. Daí a profecia: traduza-me, vela-me, guarda-me um pouco mais, salve-se, deixemos a estrada. [...] Chamo poema *aquilo que* ensina o coração, que inventa o coração, enfim aquilo que a palavra coração parece querer dizer e que na minha língua me parece difícil distinguir da palavra coração. (DERRIDA, 2001, p. 115)

Esse acontecimento que já acontece porque já chega, ouriçado, velado à possibilidade de reconhecimento e de abertura ao outro, pois ela é a constatação de que um eu poderia amar o outro, devorá-lo e velá-lo, ou seja, excluir o mecanismo aparente da diferenciação, da linha que separa o eu do outro, pois se lhe como, se lhe devoro na leitura e na interpretação, então o eu e o outro fazem parte agora do eu e do outro, e não mais como entes separados. O ouriço, a se proteger da possibilidade de se tornar refém de um hospedeiro[1] que vem até ele para lê-lo, devorá-lo, faz da possibilidade de interpretação total um aviso no qual há resistência, ainda que se ame, que se adore, que se implore, através da primeira promessa feita que instaura e inaugura tanto o poema, quanto o leitor, quanto também está no correlato da inauguração do coração, já que este depende do ouriço.

Ler, devorar e velar o poema, ou seja, interpretá-lo, tentar agarrá-lo ou, como o desafio instaurado por Derrida, defini-lo através da amargura da pergunta “O que é?”, é um desafio de hospitalidade, de “hospitalidade” (DERRIDA, 2000), próprio dela, como “O que é?” é próprio da filosofia[2], logo, também trazendo consigo questões parecidas, cujos rumos se definem a partir das especificidades desse acontecimento que, se acontecimento, também se repete, se diferencia, deixa seus traços, como na leitura:

Não, uma marca a você dirigida, deixada, confiada, é acompanhada por uma injunção, é na verdade instituída nessa mesma ordem que, por sua vez, constitui você, estabelecendo sua origem ou dando-lhe lugar: destrua-me, ou melhor, torne meu suporte invisível do lado de fora, no mundo (neste ponto, já aparece o traço de todas as dissociações, a história das transcendências), faça com que a proveniência da marca permaneça de agora em diante inencontrável ou irreconhecível. Prometa-o: que ela se desfigure, transfigure ou indetermine em seu *porto*, e nessa palavra você ouvirá a margem da partida, assim como o referente na direção do qual uma translação se reporta. Coma, beba, engula minha letra, porte-a, transporte-a em você como a lei de uma escritura tornada seu corpo: *a escritura em si*. A astúcia da injunção pode inicialmente deixar-se inspirar pela simples possibilidade da morte, pelo perigo que um veículo traz a todo ser finito. Você ouve a catástrofe vir. Desde então, impresso sobre o próprio traço, vindo do coração, o desejo do mortal desperta em você o movimento (contraditório, está me acompanhando?, dupla restrição, imposição aporética) de proteger do esquecimento esta coisa que ao mesmo tempo se expõe à morte e se protege – em uma palavra, o porte, a retração do ouriço, como na estrada um animal enrolado em bola. Gostaríamos de pegá-lo nas mãos, aprendê-lo e compreendê-lo, guardá-lo para nós, junto de nós. (DERRIDA, 2001, p. 114)

[1] Como *Funny Games* (2007), caso estivéssemos também falando aqui de cinema.

[2] Argumento presente em DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

Guardar o poema se equipara à ideia de uma promessa de amor obcecada pela vontade de fechar o poema para si, como uma confissão de vontade própria do leitor de decorá-lo, de saber todos os seus segredos, de desvendá-lo, pois, se decorado, não há surpresa, não há volta dada no mapa da cartografia dessa escritura que não seria reconhecida. No entanto, velá-lo, guardá-lo para si, é escondê-lo: um poema velado é um poema encoberto, é um poema escondido, é o ouriço já recolhido em si com as flechas apontando para o lado de fora. Velar se torna, ao mesmo tempo, a promessa de amor deixada para garantir a sobrevivência do ouriço, como também seu atestado de rejeição nesse amor que não se coloca como promessa primeira pela impossibilidade de se garantir a continuidade da vida sem a devoração da diferença e a tentativa de anular aquilo a juntar Eu e Outro enquanto duas categorias juntas, porém separadas, porque já diferenciadas em um traço que, se diferenciado, não volta, mas se diferencia e se repete.

Além disso, se velo, se prezo pelo ouriço, se prezo pelo poema, se velo o poema, sei que o poema está pronto para partir: se velo, se estou ali, na soleira da porta, na beira do acontecimento, estou prestes a enterrar o poema, a velá-lo em um caixão, a suprimir aquilo que falta para esconder a diferença. Velar enquanto possibilidade de dizer a última prece, aquela que já não se dirige mais para o outro Outro porque o outro a quem se dirige a prece, a prece para velar o corpo, cobrir o morto, é uma prece a um corpo que não me responde, que não mais me ama mesmo dada a possibilidade de continuar amando o poema ali presente, ouriço cuja tentativa de atravessar a estrada encontrou exatamente ali, naquele encontro, o sacrifício do que se perde na estrada: o fim do poema, o início da prosa. Quando o poema gera o coração que aprende a decorar algo, a transladar para dentro de si algo a ser traduzido, já não o faz como ouriço, mas como prosa, já o faz enquanto tradução, uma busca pelo nome, em uma guerra pelo nome, pois busca dizer e dizer mais uma vez, repetindo-se, prolongando a duração já da tradução, do corpo enterrado.

Esta prece que dirijo ao e não digiro o poema, ao ouriço sendo auxiliado a atravessar a estrada entre o eu e o outro, a transladar, a ser traduzido, é também uma prece para que o ouriço viva, sobreviva e continue vivendo sem mim: o aprendido pelo coração se torna, ao mesmo tempo, a morte do poema e a possibilidade de sobreviver quando se deixa o poema ir, quando não se prende o ouriço tempo demais em suas mãos para sufocá-lo. A prece de amor do coração recém-gerado é uma prece enlutada, mas a única forma de rezar é quando se reza a um outro: não o outro diretamente na sua frente, mas ao outro Outro, nesse caso, Deus (DERRIDA, 2011).

Deus é o nome para o qual se reza pois se sabe da possibilidade da partida: a prece surge dessa súplica anterior ao outro Outro que é todo outro (*tout autre*), pois não existe mundo possível a partir do qual eu e o ouriço amado possamos viver juntos; só há ilhas. E se só há ilhas no mundo, só há a possibilidade de comunicação através da tradução, que também é pelo nome de Deus (DERRIDA, 2002), garantindo a sobrevivência do texto, assim como a do poema e a do ouriço. *Je suis seul(e)*[3]: eu, ilha, lendo, gerado e gerando ao poema uma outra vida, tendo uma outra vida, um primeiro coração, pelo qual rezo, pelo qual agradeço, pelo qual peço a Deus, a esse nome dos nomes, que leve o poema, que o faça sobreviver, que o faça permanecer. O dom da leitura dado, o dom do acontecimento, a dádiva que aqui sobra, aquilo que resta, para permanecermos com Derrida, caso seja possível crer na possibilidade de em algum momento termos abandonado Derrida e não estarmos também velando-o, aquilo que resta é também o traço. Agora o traço do poema, do poema em mim e do poema na estrada, ouriço fechado em si que continua a sobreviver. Ilha, ainda que sozinha, mas não a mesma: todo caminho de traslado entre mim e o poema, nesse movimento de mantê-lo e gerar em mim o coração que o ama, em prece pelo dom da dádiva recebida, gera traço de tradução que garante a possibilidade de sempre dizê-lo novamente, reencontrá-lo no caminho, sem a necessidade de fazê-lo meu, somente meu.

A aporia de determinar o que é algo, responder em poucas palavras, é como reler e comentar em poucas páginas[4]: evento na aporia que, para se manter, não tem fim. Não tem fim por ser uma aporia, por ser aporético, por ter em si a continuidade da repetição de um traço já definido, por ter no ato de ler e comentar, de trazer para si o ouriço que dessa vez chamamos de Derrida: nunca termina, só se estende. A agonia seria tentar conter a aporia, o movimento espiral, a possibilidade de deixar a porta aberta e dizer: desse ato de conservação com a promessa e a oração para Derrida, junto dele, acima, perto, encostado, mas nunca nele, é também a possibilidade de manter o ouriço, dessa vez o poema, vivo. Mantê-lo velado, cobri-lo no desejo egoísta de mantê-lo por perto, e velá-lo para evitar que morra: orar sabendo da finitude, pedindo uma possibilidade de prolongar o momento de encontro e fazendo dessa oração uma promessa[5] (por favor volte, se repita, venha mais uma vez, já que o encontro da casa, nessa ilha habitada por uma pessoa com somente seus dois livros, nunca é o mesmo quando se sai dela).

Antes do fim, antes da promessa de deixar-se ir, retomo uma nota disponível no texto derridiano, extraído do volume editado por Elisabeth Weber, *Points de Suspension* (1992), que fora traduzida por Marcos Siscar e Tathiana Rios:

[3] Ver DERRIDA, 2011.

[4] Ainda que a noção da suficiência entre pouco, muito e suficiente não seja pré-estabelecida e mantida em comum acordo.

[5] Isso se não chegarmos tarde demais; isso se não chegarmos num momento em que o poema, de fato, já estivesse assim, morto, tornado prosa.

A revista italiana *Poesia*, onde esse texto foi publicado em novembro de 1988 (traduzido por Maurizio Ferraris), inicia cada um de seus números com a tentativa ou o simulacro de uma resposta, em algumas linhas, para a questão *che cos'è la poesia?* Ela é feita a alguém vivo, a resposta à questão *che cos'era la poesia?* estando a cargo de um morto, nesse caso à *Odradek* de Kafka. No momento em que escreve, o vivo ignora a resposta do morto: ela vem no final da revista segundo a escolha dos editores. (WEBER, 2001, p. 116)

Ainda que o acontecimento da escolha esteja indisponível para o autor da resposta, o autor para quem se elege a possibilidade de resposta do morto, aquele a não ouvir nossas preces, traz uma possibilidade de encerrarmos, com uma vírgula e não um ponto final, a possibilidade de entendermos o porquê de fugirmos tanto da chance de guardar nossos ouriços somente para nós. O pai de *Odradek* se incomoda com a possibilidade de sobrevivida do filho, desse outro tão próximo de si tão ouriçado, tão fechado à possibilidade de entendimento total, permanecendo segredo, secreto:

Naturalmente não se fazem a ele perguntas difíceis, mas sim o tratamos – seu diminuto tamanho nos leva a isso – tal qual uma criança. “Como te chamas?” perguntam-lhe. “*Odradek*”, diz. “E onde moras?” “Domicílio incerto”, responde, e ri, mas é um riso sem pulmões. Soa como um sussurro de folhas secas. [...] Não faz mal a ninguém, mas a ideia de que possa sobreviver-me é quase dolorosa para mim. (KAFKA, s.d., s.p.)

A dor da prece é vista e revista como a possibilidade de que o ouriço permaneça. Aporia impossível de resolver quando da indissociabilidade da existência de um eu que se entende como outro, de um eu que vê o outro e não assume a possibilidade de que o outro exista enquanto outro Outro. O fim, o fim desse fim, é de Elvira Vigna (2018), que encerrará o que tenho a dizer, como ela mesma diria, com mais nada a dizer:

Vamos imaginar que ele não seja isso, um pai.

Vamos imaginar que seja um pai simbólico.

Represente a ordem constituída, os bons modos etc.

Mas o texto do Kafka vale de qualquer maneira.

Se você diz não para tudo:

- Para formas físicas redutíveis à geometria ou a padrões de beleza;
- Para nomes reconhecíveis em alguma língua do mundo.
- Para conversinhas bestas.

Se você diz não para isso e para tudo mais que tenha utilidade.

– Aí incluindo consumir alguma coisa ou vender outra.

Você simplesmente vence.

Alguns Odradeks ficam famosos.

Van Gogh.

Tratado como lixo, nunca morreu. (VIGNA, 2018, s.p.)

FABIO POMPONIO SALDANHA — Discente no programa de Doutorado Direto em Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo (DTLLC-USP) e bolsista FAPESP (processo 2022/15480-7). Possui graduação em Letras - Japonês pela mesma universidade, tendo realizado intercâmbio na 愛知県立大学 (Aichi Prefectural University - APU). Este texto foi apresentado como requisito para nota na disciplina “FLT5117 – Espaços Inter-Relacionais: entre Literaturas, entre Literaturas e outras Artes e entre Literaturas e outros Saberes” coordenada pelas professoras Cleusa Rios Pinheiro Passos e Sandra Margarida Nitrini. Contato: fabio.saldanha@usp.br

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DERRIDA, Jacques. “Hospitality”. Trad. de Barry Stocker e Forbes Morlock.

In: *Angelaki: the journal of theoretical humanities*, v. 5, n. 3, 2000.

DERRIDA, Jacques. “Che cos’è la poesia?” Trad. de Tathiana Rios e Marcos Siscar.

In: *Inimigo Rumor*, n. 10, 2001.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Trad. de Junia Barreto. Belo Horizonte:

Editora UFMG, 2002.

DERRIDA, Jacques. “Who or What Is Compared? The Concept of Comparative

Literature and the Theoretical Problems of Translation”. Trad. de Eric

Prenowitz. In: *Discourse*, v. 30, n. 1/2, 2008.

DERRIDA, Jacques. *Seminário. La bestia y el soberano (2002-2003)*, v. 2. Trad.

de Luis Ferrero, Cristina de Peretti e Delmiro Rocha. Buenos Aires: Manantial,

2011.

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura*. Trad. de Marileide Dias Esquerda. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. de Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2015.

DERRIDA, Jacques. *A besta e o soberano (Seminário) (2001-2002)*, v. 1. Trad. de Marco Antônio Casa Nova. Rio de Janeiro: Via Verita, 2016.

DERRIDA, Jacques; Ferraris, Maurício. *O gosto do segredo*. Trad. de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fim de Século, 2006.

DERRIDA, Jacques; Weber, Elisabeth (Org.). *Points de Suspension*. Paris: Galilée, 1992.

FUNNY GAMES. Direção de Michael Haneke. Estados Unidos: Warner Independent Pictures, 2007. 1 DVD, 111 minutos.

KAFKA, Franz. "Odradek". Disponível em: <<https://franzkafka.com.br/2014/09/14/odradek/>>. Acesso em 02 jul. 2021.

VIGNA, Elvira. *Kafkianas*. São Paulo: Todavia, 2018, Edição Kindle.

WEBER, Elisabeth. "Notas da editora". In: DERRIDA, Jacques. "Che cos'è la poesia?". Trad. de Tathiana Rios e Marcos Siscar. In: *Inimigo Rumor*, n. 10, 2001.

MONTAGEM, REALISMO, MODERNIDADE: UMA LEITURA DE *BERLIN ALEXANDERPLATZ*, DE ALFRED DÖBLIN, À LUZ DE CONSIDERAÇÕES DE WALTER BENJAMIN

— LARA C. CASARES RIVETTI

RESUMO

Este artigo tem por objetivo oferecer uma análise do romance *Berlin Alexanderplatz*, do escritor alemão Alfred Döblin, publicado em 1929, à luz das considerações feitas por Walter Benjamin em seu texto “A crise do romance - Sobre *Berlin Alexanderplatz*, de Döblin” (1930). A partir de comentários iniciais a respeito do narrador do livro, examinamos qual o papel desempenhado pela montagem, enquanto recurso formal, na estrutura da obra e as consequências que seu uso traz à forma do romance, sobretudo no que diz respeito à constituição da voz narrativa. Para tanto, será realizada uma breve introdução à teoria do conceito de montagem, que desemboca com a sugestão de relações possíveis entre o livro de Döblin e o dadaísmo berlinense, com fins a delinear os contornos do ambiente no qual o romance foi escrito, sinalizando sua pertinência, a um só tempo, às questões mais prementes da época e aos anseios pela renovação da forma romanesca no início do século XX. Ao longo de todo o texto, será abordada a relação complexa entre *Berlin Alexanderplatz* e a tradição realista na literatura.

Palavras-chave: *Berlin Alexanderplatz*; Alfred Döblin; Dadaísmo; Montagem, Realismo.

ABSTRACT

This paper analyses the novel Berlin Alexanderplatz, published in 1929 by German author Alfred Döblin, at the light of some considerations proposed by Walter Benjamin in his text “The crisis of the novel” (1930). We begin with initial comments on the constitution of the book’s storyteller, which are followed by an exam on the role played by montage, understood as a formal tool, in the structure of the novel, mainly when it comes to the establishment of the storyteller. For that purpose, we make a brief introduction of some aspects of the theory of montage, which develop into the suggestion of possible relations between Döblin’s novel and Berlin Dadaism. Therefore, we aim to describe the general contours of the environment in which the novel has been written, shedding light on its relevance regarding, at the same time, the most important debates of that time and the pleadings for a renewal of the novel which took place at the beginning of the 20th century. Finally, over the course of this reflection, we will address the complex relation between Berlin Alexanderplatz and the realist tradition in literature.

Keywords: Berlin Alexanderplatz; Alfred Döblin; Dadaism; Montage, Realism.

Berlin Alexanderplatz, escrito por Alfred Döblin, foi publicado em 1929. Nele, acompanhamos a história de Franz Biberkopf, narrada a partir do momento em que a personagem sai da prisão de Tegel, localizada a noroeste da cidade de Berlim, após cumprir pena de quatro anos por ter agredido até a morte sua então companheira, Ida. De volta à capital alemã, Biberkopf se depara com o contingente acelerado, transitório e intrincado que marcava a experiência urbana daquela que era uma das maiores cidades da Europa à época – uma realidade que só se fizera intensificar ao longo do tempo que ele passara encarcerado e que se tornava ainda mais estridente após anos de recolhimento forçado. A trajetória completa de Biberkopf é apresentada já de saída nas primeiras páginas do livro, mais especificamente no prólogo que antecede a narrativa. Nele, o leitor é apresentado ao arco fundamental que a personagem cumprirá ao longo do romance, um percurso que o conduz, na busca por uma "vida decente" e em meio ao caos urbano de Berlim, da provação à derrocada e, finalmente, a algo que se assemelha a uma redenção.

O romance é organizado em nove livros, e cada um deles é antecedido por um texto curto, de caráter introdutório, no qual consta uma síntese do que será relatado em seguida, reproduzindo-se, assim, o esquema narrativo instaurado já no prólogo inicial da obra. Esses preâmbulos são dirigidos ao leitor, que é convocado a conhecer a narrativa por uma perspectiva de bastidores, a partir do olhar onisciente de quem detém o controle dos seus rumos. A voz que se expressa, no caso, não é a de uma das personagens, mas sim do narrador em terceira pessoa, conforme vemos no texto que antecede o livro inicial do romance:

PRIMEIRO LIVRO

Aqui, no começo, Franz Biberkopf deixa o presídio de Tegel, onde foi parar devido à sua insensata vida anterior. Só com dificuldade finca o pé em Berlim, mas finalmente com êxito. Isto o enche de alegria e então faz a si mesmo a promessa de ter uma vida decente. (DÖBLIN, 2019, p. 11)

Se olharmos essas breves introduções em conjunto, é possível perceber que o narrador dispõe de pleno domínio dos cursos seguidos pela narrativa. Ele não só antecipa os fatos que irão ocorrer em cada livro como também retoma os que já se sucederam, comenta os acontecimentos a partir de sua própria perspectiva e adentra e expressa a consciência das personagens, por exemplo de Biberkopf, descrevendo não apenas o que lhe ocorreu, mas também as reações que tais situações suscitam nele. O narrador se move tão confortavelmente na trama dos fatos que dele emana, em muitos

momentos, uma espécie de poder divino, como se ele não apenas tivesse consciência presciente dos rumos da narrativa, à semelhança de um oráculo, mas também fosse ele mesmo capaz de determiná-los. É o que se vê, por exemplo, no prólogo ao segundo livro, no qual o narrador diz: "Mas não é um homem qualquer este Franz Biberkopf. *Não o chamei aqui* para um jogo, e sim para viver sua dura, verdadeira e esclarecedora existência" (idem, p. 49, grifos meus), o que deixa entrever essa espécie de posição superior que ele ocupa.

Trata-se de um narrador, como podemos perceber dessa breve explanação, evidente em seus atributos; ele não hesita em sua tarefa e conduz a narrativa tendo pleno domínio de todos os seus aspectos. Poderíamos inclusive sugerir, partindo da teoria dos gêneros que Anatol Rosenfeld apresenta em seu estudo sobre o teatro épico^[1], que a consciência desse narrador converge para uma definição do narrador épico por excelência: em ambos os casos, a voz narrativa se faz presente em todos os aspectos das vidas e dos destinos que se dedica a contar por meio do próprio ato de narrar, e mesmo as impressões subjetivas próprias a qualquer uma das personagens – neste caso, Biberkopf – precisam passar pela mediação do narrador. Seu objetivo é comunicar-se, transmitir uma história a seus ouvintes (em *Berlin Alexanderplatz*, esse aspecto fica evidente não só pelo endereçamento direto do narrador ao leitor, mas também pelo caráter exemplar que fica pressuposto à narrativa quando observamos que esse narrador conta uma história que contém um ensinamento – que vale não apenas para Biberkopf, mas estende-se ao próprio leitor). Sua perspectiva a respeito do curso dos acontecimentos é mais vasta que a das personagens, e lhe compraz o fato narrado em sua plena extensão, o que o coloca numa posição privilegiada de domínio sobre o curso da narrativa; sua postura é a de distanciamento e objetividade em relação aos fatos narrados, ele não se confunde com os acontecimentos nem com as personagens, mesmo assim, detém "um modo assaz misterioso" de penetrar o íntimo destas, acessando seus desejos e emoções como um "pequeno deus onisciente" (ROSENFELD, 2013, p. 25).

Como o próprio Anatol observa em sua análise, a existência de gêneros puros não se sustenta frente à complexidade das formas literárias em sua realização efetiva, e a produtividade de se reportar a uma tipologia de tal ordem passa menos pela possibilidade de detectar expressões absolutas dos gêneros da escrita do que de extrair certas visões de mundo associadas a cada um deles. É evidente, portanto, que não se pretende entender o narrador desse conjunto de textos introdutórios de *Berlin Alexanderplatz* como um narrador épico por

[1] Escolheu-se partir da teorização de Anatol sobretudo pela distinção que ele traça entre o sentido substantivo e adjetivo dos gêneros literários, o que permite pensá-los em termos mais móveis, não apenas como categorias (primeira acepção descrita pelo autor), mas também enquanto traços estilísticos (segunda acepção). Além disso, levou-se em consideração também o seu argumento de que os gêneros veiculam uma visão de mundo específica, o que será importante para a análise aqui realizada.

excelência; no entanto, a presença de tantos traços estilísticos (para utilizar uma expressão do próprio Anatol) característicos do gênero épico nos permite afirmar, com algum grau de convicção, de que essa voz narrativa foi construída de modo a criar um *efeito* de exemplaridade, como se fosse um narrador épico prototípico.

Fato é que essa integridade, a consistência com que o narrador se apresenta de início é colocada à prova tão logo passamos dos prólogos aos livros que compõem o romance. Isso não significa que ele perca todos os seus atributos. Ele continua, por exemplo, tendo acesso à interioridade de algumas personagens, sobretudo de Biberkopf, e, em muitos momentos, também de sua companheira, Mieke, estabelecendo-se como um tipo de narrador onisciente seletivo, na designação de Norman Friedman (2002). Além disso, aquela voz soberana que comenta e antecipa a história a partir da visão privilegiada que detém do curso dos fatos preserva-se, não obstante, em muitos momentos da narrativa, mas de maneira descontínua, como uma voz que vem à tona entre tantas outras que passam a disputar um lugar no romance.

Assim é que, depois que avançamos para além desses textos introdutórios, o narrador perde sua primazia, e a ele começam a se interpor "intromissões", não só pensamentos e sensações subjetivas das personagens, pelo recurso ao que convencionou-se chamar monólogo interior, mas também excertos de discursos outros, como trechos bíblicos, extratos de notícias de jornal, anúncios publicitários, relatos do que se passa no espaço ao redor do acontecimento narrado (à semelhança de uma câmera cinematográfica que perde o interesse pela cena e percorre o seu entorno). À voz una que se expressa nos prólogos segue-se a cacofonia típica de ambientes urbanos, e o narrador surge destituído de seus contornos precisos, sua estabilidade, e torna-se descontínuo. A fricção que se instaura entre essas duas modulações do narrador e os efeitos que esse aspecto lega à narrativa serão analisados mais adiante. Por ora, cabe ilustrar essa questão com um exemplo retirado de um dos parágrafos iniciais do primeiro livro, no qual o narrador descreve a saída de Biberkopf da prisão de Tegel e seu trajeto no bonde até Berlim:

Estremeceu, engoliu em seco. Tropeçou no próprio pé. Então tomou impulso e sentou-se no bonde elétrico. No meio das pessoas. Adiante. Primeiro foi como no dentista, quando este agarra a raiz de um dente com o boticão e o arranca, a dor aumenta, a cabeça ameaça explodir. Voltou a cabeça na direção do muro vermelho, mas o bonde disparou com ele sobre os trilhos, então só sua cabeça continuou virada para o lado da prisão. O vagão fez uma curva, árvores e casas intercalavam-se. Ruas animadas surgiam, a Seestrasse, pessoas subiam e desciam.

Dentro dele, o grito soava terrível: atenção, atenção, vai começar. A ponta de seu nariz gelou, sua bochecha vibrava. “Jornal vespertino do meio-dia”, “B.Z.”*, “A mais nova revista”, “a *Funkstunde*”, “subiu mais alguém?”. Os policiais agora usam uniformes azuis. Desceu do vagão sem que ninguém percebesse, estava no meio das pessoas. E daí? Nada. (DÖBLIN, 2019, p. 14)

**Berliner Zeitung: Jornal de Berlim* (N.T.).

Aqui, a narrativa mostra um homem perturbado com ideia de ver-se novamente livre – o trecho “atenção, atenção, vai começar” pode ser lido como a manifestação direta de uma voz interior de Biberkopf, que sente, como o narrador nos dá a ver, que sua pena principia, na realidade, com sua libertação da cadeia. É particularmente relevante, nesse sentido, que a personagem seja um egresso do sistema prisional, uma figura a rigor marginalizada, estigmatizada, potencialmente emblemática, portanto, do sentimento de desajuste frente à velocidade e transitoriedade da vida moderna e talvez mais suscetível à estridência habitualmente naturalizada do ambiente urbano.

Mas é também significativamente relevante para a obtenção desse efeito o recurso aos excertos de discursos diversos que se interpõem à narrativa. Isso porque a sensação de desassossego de Biberkopf é construída, no parágrafo acima citado, por meio de uma progressão na intensidade da sua perturbação que culmina com uma miscelânea quase delirante de frases aparentemente desconexas: “‘Jornal vespertino do meio-dia’, ‘B.Z.’, ‘A mais nova revista’, ‘a *Funkstunde*’, ‘subiu mais alguém?’. Os policiais agora usam uniformes azuis”. A narrativa é tomada de assalto pelos títulos de jornais e revistas possivelmente lidos por outros passageiros do bonde (ou talvez anunciados aos berros por vendedores nas ruas), signos por si só da vida moderna, da rapidez até então inédita com que se disseminavam informações pela mídia – impressa, no caso – e do regime de distração característico do trabalhador moderno no trajeto casa-fábrica-casa, então recém-dinamizado pela expansão dos meios de transporte elétricos. A isso soma-se a intrusão direta do que parece ser a voz do motorista ou fiscal que verifica as passagens (“subiu mais alguém?”) e, finalmente, a percepção algo modesta de Biberkopf de que “os policiais agora usam uniformes azuis”, fato banal que assinala concretamente a passagem do tempo durante seu período em Tegel.

É claro que esse estado de agitação emocional é construído também a partir das descrições do narrador dos passos de Biberkopf e das reações físicas e subjetivas da personagem ao seu entorno, mas talvez seja possível sugerir que ela ganha em profundidade no momento em

que os elementos que disparam essa disposição interna atravessam, sem mediação, o fato narrado, expondo também o leitor ao ambiente desagregado e hostil da cidade de Berlim conforme ele é percebido por Biberkopf.

Em 1930, isto é, já no ano seguinte à publicação de Berlin Alexanderplatz, esse caráter descontínuo do narrador, suscitado pela presença de um conjunto variado de outras vozes, foi notado por Walter Benjamin em seu texto "A crise do romance - Sobre Berlin Alexanderplatz, de Döblin (1930)", no qual ele afirma:

É verdade que raramente se havia narrado nesse estilo, raramente a serenidade do leitor fora perturbada por ondas tão altas de acontecimentos e reflexões, raramente ele fora assim molhado, até os ossos, pela espuma da linguagem verdadeiramente falada. Mas não é necessário usar expressões artificiais, falar de "*dialogue intérieur*" ou aludir a Joyce. Na realidade, trata-se de uma coisa inteiramente diferente. O princípio estilístico do livro é a montagem. Material impresso de toda ordem, de origem pequeno-burguesa, histórias escandalosas, acidentes, sensações de 1928, canções populares e anúncios enxameiam nesse texto. A montagem faz explodir o "romance", estrutural e estilisticamente, e abre novas possibilidades, de caráter épico. (BENJAMIN, 2012a, p. 57)

A argumentação de Benjamin nesse texto gira em torno de uma distinção que ele traça entre a poesia épica, ou epopeia, e o romance. Para melhor compreendê-la, talvez seja importante primeiro notar que, para o autor, a forma romanesca dispõe de certa afinidade com a burguesia, na medida em que ela teria encontrado, no contexto de ascensão e estabelecimento desta classe, as condições favoráveis ao seu desenvolvimento (cf. idem, 2012b, p. 218). Partindo dessa premissa, podemos entender que a diferenciação entre poesia épica e romance proposta por Benjamin assinala um quadro mais amplo de circunstâncias históricas: por um lado, tem-se a epopeia, cuja extração vem de uma experiência de caráter exemplar, didático e comunitário, proveniente da tradição oral; por outro, o romance, que tem como eixo o indivíduo solitário, ao qual as possibilidades de socialização do mundo da epopeia já estão obstadas, incluindo aí a transmissão oral da experiência vivida sob a forma da narrativa. Ambas as formas têm como substrato comum o gênero épico, do qual derivam – na argumentação de Benjamin, cristalizado na metáfora do mar:

No sentido da poesia épica, a existência é um mar. Não há nada mais épico que o mar. Naturalmente, podemos relacionar-nos com o mar de diferentes formas. Podemos, por exemplo, deitar na praia, ouvir as ondas ou colher os moluscos arremessados na areia. É o que faz o

poeta épico. Mas também podemos percorrer o mar. Com muitos objetivos, e sem objetivo nenhum. Podemos fazer uma travessia marítima e cruzar o oceano, sem terra à vista, vendo unicamente o céu e o mar. É o que faz o romancista. Ele é o mudo, o solitário. (idem, 2012a, p. 55)

Romance e epopeia, portanto, são formas que se desdobram a partir da matriz épica, diferenciando-se em função de uma série de fatores históricos que, para Benjamin, como ficamos sabendo em outro texto, de 1936, não se resumem a sintomas da modernidade, mas que encontram, no contexto de surgimento e consolidação da classe burguesa, ambiente perfeito para seu florescimento (cf. idem, 2012b, p. 217). Do ponto de vista formal, a distinção na qual se ampara Benjamin parece corresponder à delimitação que se faz entre a poesia épica como expressão vinculada ao relato, isto é, ao ato de *narrar*, enquanto ao romance ficaria reservada a tarefa de *descrever* a existência humana.

Se tomarmos essas categorias de modo prototípico, podemos extrair mais uma consequência à forma literária, que é o fato de a epopeia, idealmente, voltar-se à exterioridade dos fatos, ao relato da vida, enquanto o romance exemplar traria à luz a interioridade da forma, a consciência que se volta a si mesma. No comentário a *Berlin Alexanderplatz*, Benjamin ilustra essa oposição tomando como exemplo justamente o livro de Döblin, referência do espírito épico, e, como contraponto, *Os moedeiros falsos*, romance de André Gide de 1925, e o diário que o autor publicou dois anos depois, no qual revela aspectos do processo da escrita daquele (cf. idem, 2012a, p. 56-57). Para Benjamin, o livro de Gide prescindiria dos elementos narrativos simples e do princípio da linearidade, essenciais à epopeia, em nome de procedimentos puramente romanescos, notadamente os recursos capazes de voltar os elementos da obra em todas suas esferas – personagens, autor, ação, narrador – à autoinspeção da forma, e de expor esse expediente na fatura mesma do romance. É isso que permite Benjamin definir *Os moedeiros falsos* “como um romance escritural puro” (idem, p. 57).

O que entender, portanto, da afirmação do autor de que a montagem[2], pela desarticulação da forma tradicional do romance, abre novas possibilidades de caráter épico para a obra de Döblin? Como Benjamin se encarregará de precisar algumas linhas adiante, a montagem não se estabelece em função de materiais arbitrários, mas tem no documento a matéria-prima básica para sua constituição. Por documento, entenda-se o material da vida cotidiana, retirado do dia a dia, por mais comezinho que possa ser, elemento, portanto, que inscreve diretamente a materialidade da vida, a práxis social em si

[2] A utilização do conceito de montagem abre um leque de questões no que diz respeito à definição do seu sentido e à distinção que ele estabelece com a ideia de colagem. Trataremos de apresentar definições teóricas para o termo montagem; por ora, o tomamos em seu uso na linguagem corrente para designar, em um meio qualquer, um agregado de fragmentos retirados de seu contexto e apresentados justapostos, especialmente quando isso resulta, como frequentemente é o caso, em efeitos de descontinuidade e contradição.

mesma, na narrativa. Benjamin evoca o dadaísmo como fonte primária dessa atitude de reivindicar a eliminação das fronteiras entre arte e vida e a dissolução da primeira na segunda. Essa referência não é, obviamente, gratuita, e mais à frente trataremos de analisar os diálogos possíveis entre as estratégias formais de Döblin e o vocabulário do dadaísmo berlinense, além das relações profundas que parecem conectar ambos a circunstâncias sociais mais amplas da Alemanha à época.

Vale mencionar que, neste texto, usaremos os termos dadaísta e dadá para nos referirmos a um conjunto de pressupostos e procedimentos artísticos implementados pela vanguarda no início do século XX, mesmo quando eles figurarem em trabalhos posteriores – de finais dos anos 1920 e primeira metade da década seguinte – feitos por artistas informados pelo vocabulário do movimento ou que dele haviam participado ativamente, como são os casos de Hannah Höch, John Heartfield e Raoul Hausmann, que parecerão mais adiante. Ademais, buscou-se tratar o dadaísmo sempre como movimento localizado, de modo que o uso da expressão "dadaísmo berlinense", bastante recorrente aqui, sinaliza a corrente que se instaurou na capital alemã a partir de meados de 1919 e que mobilizou os aportes formais da vanguarda já à luz de uma nascente cultura de massas e da incorporação definitiva da racionalidade técnica ao trabalho da arte.

Assim, a montagem permite que o fato narrado, ao ser atravessado pelo dado concreto do real, adquira a autenticidade, para usar um termo de Benjamin, e a exemplaridade caras à epopeia. A primeira noção, de autenticidade, contém em si a ideia de verdade, que pode se expressar pela premissa do "foi assim", subjacente à forma prototípica do relato – seja ela uma autenticidade que se afirma pelo seu compromisso com o fato, seja ela resultante de um pacto entre narrador e leitor em nome da ilusão da narrativa. Mas o seu conteúdo de verdade também pressupõe, e isto será mais importante para nós neste momento, que o que é verdadeiro e autêntico está inevitavelmente situado na materialidade do real, na vida concreta e apreensível em si mesma. Já a segunda noção, a de exemplaridade, tem como principal significado, nesse caso, referir-se a tudo aquilo que se encontra na raiz, no cerne da experiência humana, de tal modo que tais elementos exemplares também acabam por comunicar um conteúdo compartilhado, comum e extensível a um todo ideal de determinado contexto. Por tudo isso, a exemplaridade também traz em si um componente pedagógico, na medida em que as situações a que se vê sujeita a personagem, por se pretenderem "universais", podem também estender seus efeitos formativos ao leitor.

A montagem, portanto, dispõe do poder de alçar a obra de Döblin à forma da epopeia, pois ela evoca os sentidos do autêntico e do exemplar ao inserir na narrativa signos cujos referentes são externos a ela; referentes estes que não se voltam, a princípio (mais adiante retomaremos esta questão), ao arranjo interno da obra, mas acenam para uma experiência compartilhada e para aspectos da vida na capital alemã daquele momento que, longe de constituírem uma experiência particular da personagem de Biberkopf, logram a universalidade – estamos falando, por exemplo, da pobreza, da marginalidade, da morte e do amor nesse contexto despedaçado, e por aí vai (cf. BENJAMIN, 2012b, p. 224).

Willi Bolle (2018) já havia notado tal aspecto ao descrever que o livro traz reminiscências muito diretas do ambiente berlinense das primeiras duas décadas do século XX, canções populares, fatos que estamparam capas de jornais, expressões típicas da capital alemã, situações de conflito social, enfim, um rol de referências que, ao leitor da época, eram familiares, facilmente reconhecíveis. Sua análise relaciona dois eixos que aparecem interconectados para compor a obra: um deles é o da esfera da história, construído a partir desses fragmentos, que recuperam o ambiente alemão da época e, conseqüentemente, atualizam o gênero épico, conquanto oferecem material renovado para a tarefa clássica do gênero, a de contar a história de um povo; o outro eixo refere-se ao percurso de Biberkopf, que delinea um horizonte romanesco – e especificamente vinculado à tradição do romance de formação – para a obra. Ao articular ambos os eixos, Bolle propõe, assim, uma interpretação que conjuga história coletiva e trajetória individual e a partir da qual pode-se pensar que o livro, ao narrar os passos da personagem, conta também o percurso mais recente da Alemanha^[3].

Não obstante, àquele que se lança à leitura de *Berlin Alexanderplatz*, quase 100 anos depois de sua publicação e com essa distância temporal agravada pelo abismo existente entre a cultura e o contexto da Alemanha de então e os de qualquer outro país, como o Brasil de hoje, a imediatidade das referências externas à narrativa fica inevitavelmente comprometida. Apesar disso, o romance não perde sua força de expressão; mesmo quando se esvaem os referentes imediatos, ficam preservados não somente o sentido de exemplaridade que perpassa a trajetória de Biberkopf – e que assinala um substrato comum mais geral da experiência humana, continuamente revisitado em diversas formas narrativas ao longo da tradição literária –, mas também, e sobretudo, um léxico moderno,

[3] Mais adiante, veremos que a ideia de dois eixos aparece também neste texto; embora a formulação de Bolle não tenha informado de antemão a interpretação aqui proposta, ela atua no sentido de corroborar e fortalecer o argumento que se pretende defender aqui.

tipicamente de vanguarda, como veremos, propiciado pela montagem, que torna a narrativa próxima a nós ao comunicar uma espécie de espírito de dispersão que, podemos argumentar, marca a realidade dos anos 1920 para cá.

Antes de adentrarmos essa questão, vale mencionar que o debate em torno da forma épica ecoa uma reflexão que ocupou o próprio Döblin à época da publicação de *Berlin Alexanderplatz*. Döblin era, de fato, um autor que se dedicava também à escrita ensaística, e muitos de seus textos sobre literatura foram traduzidos para o português e reunidos em *A construção da obra épica e outros ensaios*, organizado por Celeste Ribeiro de Souza. O ensaio que dá nome ao livro, que data do mesmo ano do lançamento de *Berlin Alexanderplatz*, oferece, como o próprio título já sugere, formulações que ajudam a entender de que maneira Döblin concebia a forma do romance em suas relações com a estrutura da épica.

Nesse texto, dividido em oito partes, Döblin se dedica a caracterizar a forma épica conforme ela teria se constituído na tradição literária para depois esmiuçar o que a definiria naquele momento, encerrando essa primeira parte com uma breve reflexão sobre as diferenças entre o modo de produção coletivo, relacionado às manifestações clássicas da épica, e aquele individualista, pertinente à sua época. Em seguida, ele detalha o processo de criação da obra, desde o que ele chama de incubação, passando pela produção e, finalmente, pelo papel da linguagem nesse desenvolvimento.

O ponto principal para compreensão desse texto parece ser a própria definição que Döblin faz da épica, que na verdade extrapola sua acepção canônica para englobar também projeções de como o gênero poderia se constituir então, à luz das possibilidades e limitações impostas pelo tempo histórico no qual o autor escrevia. Döblin distingue, de início, dois tipos de relatos; este seria a forma tida como tipicamente subjacente à estrutura narrativa da épica, interessada, desde seus primórdios, em narrar acontecimentos. Dessa maneira, examinar a estrutura do relato tornaria possível pensar em configurações distintas que a épica poderia assumir.

O primeiro tipo de relato que ele descreve seria aquele que se reporta à factualidade (o relato jornalístico, por exemplo); o segundo, por sua vez, constituiria a matéria da épica em suas manifestações mais canônicas – os nomes citados por Döblin são Homero, Dante e Cervantes. Este último tipo assenta-se não nos "fatos históricos documentados" (DÖBLIN, 2017, p. 126) (que legitimam a narrativa por sua própria veracidade), mas em uma realidade que pode ser da ordem do imaginado e que não tem, portanto, qualquer compromisso com o verídico, mas depende da disposição, pactuada entre autor e

leitor, para se acreditar que aquilo que está sendo narrado de fato ocorreu daquela maneira. Logo, as concepções de relato, conforme Döblin as apresenta, travam necessariamente um vínculo com a noção de verdade, do qual depende o próprio sentido de cada uma delas. No entanto, se nos textos factuais a condição de verdade pode ser dada pela autenticidade dos fatos narrados, isto é, pela confirmação de que eles ocorreram, no caso da épica, ela advém, isto sim, além do pacto entre autor/leitor, da exemplaridade da narrativa:

Agora o que eleva um caso inventado qualquer, apresentado em forma de relato, do âmbito do meramente imaginado e escrito, a uma esfera verdadeira, àquela do relato especificamente épico, é a exemplaridade do caso e das personagens descritas, das quais se fala em forma de relato. Há aí fortes situações matriciais, situações elementares da existência do ser humano, que são apresentadas em relevo: são comportamentos elementares do ser humano que aparecem nesta esfera e, por já terem se manifestado mil vezes como verdadeiros, podem assim também ser relatados. Sim, essas figuras, que não são ideais platônicas, esses Odisseus, Dom Quixote, o peregrino Dante e essas situações primordiais, no que se refere à primordialidade, à verdade e ao poder testemunhal, estão até acima das verdades comprovadas do cotidiano. (idem, p. 126-127)

Assim, ao desinvestir o relato de qualquer compromisso com o factual, Döblin não elimina a concepção da verdade da equação que compõe a obra de arte (cf. idem, p. 129); essa postura seria a do romancista, cujo ofício parte do reconhecimento, compartilhado entre autor e leitor, do caráter ilusório dos acontecimentos narrados. Tampouco Döblin suprime, com esse movimento, a esfera do real do reino da narrativa, como seria possível supor. Ele estabelece, isso sim, uma outra esfera da realidade, que não é o real verídico, mas o real transfigurado, o suprarreal, alcançado quando o autor penetra a realidade em seu aspecto concreto, entranha-se nela e retira o que lhe há de mais fundamental: "O artista verdadeiramente produtivo tem que dar dois passos: precisa aproximar-se bem da realidade, de sua concretude, de seu sangue, do seu cheiro, e, depois, tem que transpô-la; este é o seu trabalho específico" (p. 126). Ao suprarreal, Döblin acrescenta a postura do narrador que se dedica ao "livre fabular" (p. 130), ao jogo solto com a realidade que não busca transfigurá-la, mas subvertê-la. Essa estratégia ele chama "fantástica" (a negação do real), que se une à esfera do suprarreal (de uma nova verdade e realidade) para constituir as duas linhas-mestras da épica.

Boa parte das reflexões de Döblin nesse texto ilustra, de maneira direta ou não, as concepções do fazer literário que ele próprio coloca em movimento em um romance como *Berlin Alexanderplatz* – e, não à toa, Benjamin percebeu esse fato em sua análise do livro ao destacar a correlação entre os escritos de viés teórico e literário do autor. Isso parece se aplicar também às observações que Döblin faz sobre a inscrição do real na obra épica. Quer dizer, o seu livro é um exemplo de como trazer aspectos factuais para a narrativa sem se pretender realista – realista *lato sensu*, em referência a narrativas que buscam espelhar o dado concreto do real, e em sentido forte, já que ele critica os autores realistas que se contentam em perscrutar o real sem ultrapassá-lo, sobretudo os do naturalismo alemão, corrente do realismo literário no país.

Nesse sentido, o seu pensamento é marcadamente "anti-tradicional", porque ele recusa a forma realista que assinala o desenvolvimento do romance conforme ela se ossificara sob a forma da tradição. Mas ele também o é em sentido mais profundo, pois a sua concepção do que a épica pode ser naquele determinado momento não se prende à forma do gênero enquanto tal, mas apenas preserva certos aspectos fundamentais para lançar-se em direções outras. Isso porque o autor entende as "possibilidades de representação" como resultado de demandas suscitadas pelo próprio assunto tratado na obra, e não de determinações prévias (cf. DÖBLIN, 2017, p. 135), de tal modo que não faria sentido prender-se a uma forma pré-estabelecida que não comunica adequadamente o seu tema. Assim, Döblin defende uma forma épica que seja necessariamente aberta, que não inclua apenas a modalidade do relato, mas integre à narrativa elementos dramáticos, líricos e reflexivos, a depender de suas necessidades internas. Por isso, a seu ver, o uso exclusivo do relato na épica também deveria ser evitado, na medida em que tal postura se prenderia tolamente aos grilhões da tradição e tenderia, por exemplo, a separar leitor e autor, quando a narrativa, na verdade, poderia se beneficiar de regimes variados de discursividade, como "a contemplação", a "intervenção lírica ou escarnekedora", a "ação artística, livre e variada" ou o "discurso direto a nós dirigido" (idem, p. 134). É o caso justamente dos prólogos que constituem a obra de Döblin, por sinal: intervenções de caráter exógeno, cujo tom recorda aquele das manifestações que o coro endereçava à plateia no drama grego e que instauram um modelo narrativo destoante do resto do livro. Se a importância desse recurso para a análise do romance já podia ser presumida, agora é possível entender também de qual pleito teórico de Döblin tal escolha parece derivar, o que aponta mais uma vez a interpenetração entre prática artística e reflexiva na produção do autor nesse período.

A relação entre a forma narrativa e a realidade constitui, como é possível perceber, um ponto fundamental para a reflexão que Döblin faz do ofício literário, assim como dos caminhos que concebe para sua própria escrita. No caso de *Berlin Alexanderplatz*, esse assunto se expressa sobretudo por meio do uso recorrente da montagem como recurso produtivo e estruturante do romance, conforme já dissemos. De fato, a importância desse procedimento no livro de Döblin não pode ser negada, tanto é que o próprio Benjamin prontamente o caracterizou como o "princípio estilístico" do livro. Tal relevância solicita, portanto, um comentário mais detido a respeito do funcionamento da montagem. Para começar, talvez caiba voltar à sua definição, já que o termo, apesar de ser usado no registro cotidiano com certa flexibilidade de sentido, distingue uma prática bastante circunscrita no domínio estético, sobretudo no âmbito específico das artes plásticas, do qual partiremos.

Assim, se tomarmos inicialmente acepções que figuram em alguns glossários desse campo[4], a montagem pode ser entendida como um recurso que tem como referência direta experimentos com a forma que datam do início do século XX, especialmente o construtivismo russo, as fotomontagens dadaístas e o cinema. Ele designa tanto uma técnica quanto um produto final que se fundamentam basicamente na justaposição de imagens (ou de seus fragmentos), frequentemente oriundas de universos variados. Seu uso não raro se confunde com o do termo colagem, que se refere a procedimentos inaugurados com os *papiers collés* cubistas, prática baseada também na justaposição, mas que compreende sobretudo a incorporação de recortes e papéis à superfície da obra. O termo colagem também é usado para designar obras comumente associadas a outros movimentos do início do século XX que não o cubismo, como o futurismo e o próprio dadaísmo, sendo habitualmente empregado de modo específico para designar obras que rompem com o aspecto bidimensional da superfície ao sugerir a dimensão do volume e muitas vezes ganhar o espaço.

Algumas fontes pontuam que a montagem constitui um procedimento mais formal do que a colagem, enquanto outras destacam a necessidade de seus "recortes" apresentarem um caráter representacional ou estabelecerem relações temáticas entre si, capazes de engendrar um significado à obra resultante. Específico ao seu uso, no entanto, parece ser a referência ao trabalho de alguns artistas que mobilizavam exclusivamente a imagem técnica (o fotograma, no cinema, e a fotografia, nas fotomontagens), de modo que, nesses casos, é pouco usual empregar o termo colagem. Dentre

[4] Utilizamos sobretudo a Enciclopédia de Arte e Arquitetura da Oxford Reference. Disponível em: <<https://www.oxfordreference.com/page/135>>. Acesso em: 31 dez. 2021; e os glossários de termos artísticos da Tate Modern e do MoMA, disponíveis em: <<https://www.tate.org.uk/art/art-terms>> e <<https://www.moma.org/collection/terms/>>. Acesso em: 31 dez. 2021. Ver também Weisstein (1978) e Bitencourt (2013).

esses artistas figuram nomes como os de Hannah Höch, John Heartfield e Raoul Hausmann, cujas fotomontagens, produzidas do final dos anos 1910 até meados da década de 1930, constituem uma das manifestações mais vibrantes e características do dadá berlinense.

A aproximação aos termos colagem e montagem pelo viés terminológico fornece pistas importantes para a sua compreensão, sobretudo no que essas definições retêm de um entendimento tácito a respeito do procedimento fundamental a ambos, a justaposição; como veremos adiante, também será importante para esta análise a distinção que essas fontes traçam entre a natureza dos extratos mobilizados em cada caso e, sobretudo, a possibilidade de se pensar a montagem em sua proximidade com um tipo específico de imagem, a imagem técnica. No entanto, trata-se de uma abordagem insuficiente no que diz respeito às consequências que a montagem e a colagem legam à lógica interna das obras e à prática artística em seu desenvolvimento histórico.

Nesse sentido, Peter Bürger oferece contribuição importante com seu *Teoria da vanguarda*. Para ele, a montagem é entendida como um procedimento atrelado à lógica da alegoria, conforme teorizada por Benjamin em seu estudo sobre o drama barroco, que pressupõe a particularização de determinado elemento, retirado de seu contexto original. Ela não constitui, portanto, uma nova categoria, como alerta o autor, mas uma espécie de desdobramento da alegoria. Para ele, importam menos, de início, as distinções possíveis entre montagem e colagem com base na natureza de seus extratos do que as especificidades que o primeiro termo assume em linguagens distintas, como o cinema, por um lado, e a literatura e a pintura, por outro. Assim, Bürger (2012, p. 135) situa a montagem como o "*procedimento técnico fundamental*" do cinema, porquanto deste resulta tanto a sucessão ilusionista de fotogramas que determina a continuidade da narrativa fílmica tradicional quanto seu oposto, a exposição dos meios da linguagem cinematográfica na própria fatura do filme, por meio de uma montagem descontínua que se deixa ver na tela; na literatura e na pintura, por sua vez, esse procedimento constituiria um princípio artístico facultativo, e não elemento estruturante.

No caso das artes plásticas, Bürger defende que os *papiers collés* cubistas já pressupunham o artifício da montagem, independentemente do fato de haver aí uma apropriação direta do objeto concreto – como pedaços de jornal, por exemplo. Quer dizer, na sua leitura, o termo montagem assume os contornos de uma técnica, ao passo que a colagem designaria o resultado de um processo, que pode, inclusive, compreender o uso da montagem. Assim, o foco de sua argumentação recai sobre a ruptura que aquele procedimento, ao

lado de outras estratégias cubistas, teria propiciado em relação ao esquema da representação renascentista e à primazia da subjetividade do artista como força única de composição da obra (haja vista que a montagem inscreve no quadro um objeto que não depende do seu gesto criador), fatores que determinam um ataque à unidade do quadro[5].

O cesto de vime que Picasso cola num quadro, por mais que possa ter sido escolhido em nome de uma intenção composicional, continua a ser um pedaço da realidade que, *tel quel*, sem experimentar transformações essenciais, é inserido no quadro. Assim, é rompido um sistema de representação que se apoiava na reprodução da realidade, isto é, no princípio de que o sujeito artístico deve operar a transposição da realidade. É verdade que os cubistas não se contentam com mostrar meramente um pedaço da realidade, como Duchamp um pouco mais tarde; eles se recusam à total conformação do espaço pictórico como sendo um *continuum*. (idem, p. 138)

Diferentemente, o cinema e a fotomontagem dadaísta, exemplificada pela obra de John Heartfield, ainda sinalizariam essa unidade, na visão de Bürger, em virtude de preservarem o efeito ilusionista da continuidade fílmica e da totalidade compositiva da obra – a esse respeito, o autor assinala, no caso específico de Heartfield, que a estratégia da montagem ficaria escamoteada sob a integridade da composição, que inclusive dificulta a percepção do emprego dessa técnica. Por isso, finalmente, o autor entende que o conceito de montagem deve ser aproveitado para análise da vanguarda conforme sua aceção no cubismo, e não no cinema e na fotomontagem (cf. idem, p. 137).

A leitura proposta por Bürger insere-se no escopo mais amplo de sua investigação a respeito do corte profundo que as vanguardas teriam causado no regime estético burguês, notadamente ao atentar contra o caráter autônomo do objeto de arte nesse estágio histórico e contra a arte enquanto instituição. Daí seu interesse pela montagem como procedimento que inscreve a descontinuidade na prática artística no que diz respeito à integridade da obra (a narrativa, na literatura e no cinema, a composição, na pintura), perturbando, assim, alguns dos pressupostos fundamentais da arte autônoma burguesa. Sem esmiuçar a argumentação de Bürger, cabe-nos destacar sobretudo sua percepção de que a montagem é capaz de eliminar a unidade de uma obra, no caso, uma pintura, pela inserção de um elemento exógeno à sua estrutura. Essa descontinuidade deve-se principalmente ao fato, segundo o autor, desses fragmentos exteriores serem apresentados

[5] Nos termos de Adorno, citado por Bürger, a ruptura com a unidade da obra corresponde à passagem do que ele chama “obra redonda” à arte de vanguarda. (Cf. BÜRGER 2012, p. 105-106).

- [6] Sobre esses aspectos, ver Bürger (2012, nota 40, p. 205) e idem (p. 119).

enquanto tais, sem intervenção do artista, o que cria um distanciamento maior entre o espectador e obra pelo rompimento do efeito de ilusão, ao mesmo tempo que expõe os materiais que constituem o trabalho[6].

Com efeito, essa parece ser justamente a situação que encontramos em *Berlin Alexanderplatz*: quando ao narrador se interpõem trechos de discursos externos à estrutura interna da obra, não só o leitor é lançado à Berlim dos anos 1920 como também entra em suspensão o regime ilusionístico, que depende de uma narrativa contínua. Consequentemente, fixa-se uma distância maior do leitor em relação à obra, uma vez que ele é momentaneamente retirado da imersão no fato narrado. Ao mesmo tempo, esse movimento traz à tona o próprio expediente formal do livro, na medida em que desloca o foco da narrativa para a estrutura que subjaz à superfície da história contada, revirando o arranjo interno da obra e apresentando-o na fatura do romance. Esse efeito é conquistado também a partir da voz dos textos introdutórios a cada um dos livros, o que também contribui para a diluição do efeito de ilusão da narrativa, com o seu endereçamento direto ao leitor, e para evidenciar sua lógica interna, ao comentar a história do ponto de vista de um agente que parece ter amplo acesso à sua criação.

Sobre esse aspecto, vale fazer um desvio rápido para observar que, em sua análise proposta para *Berlin Alexanderplatz*, Benjamin desconsidera os componentes do livro que se voltam à sua estrutura interna, definindo-o como pura exterioridade, em oposição ao romance de Gide, que seria dotado, por outro lado, de uma consciência exclusivamente autorreflexiva. É claro que seu ensaio, pela distinção que ele traça entre os dois livros, tem a força de estabelecer descrições mais precisas que irão fundar um campo robusto a partir do qual interpretações posteriores, incluindo esta, poderiam se movimentar. No entanto, não podemos deixar de lado essa consequência que o uso da montagem traz, e que é fundamental para compreender como Döblin, conforme mencionado anteriormente, logra inscrever o real em sua obra e, simultaneamente, fixar uma posição afastada da tradição realista do romance e mais próxima das experimentações com a forma que se apresentavam então – postura que frequentemente se manifestava no interesse por investigar o expediente formal do romance em si mesmo.

Voltando a Bürger, embora uma avaliação crítica mais detida de sua teoria esteja fora do escopo deste texto, cabe fazer alguns breves comentários. Em primeiro lugar, a sugestão de que a montagem no cinema e na fotomontagem dadaísta – porquanto levada ao desaparecimento enquanto fato (idem, p. 137), compromete a

investida contra a unidade da obra, restituindo-lhe a integridade da forma e do sentido – soa curiosa à luz dos argumentos do próprio autor. Ele mesmo defende que uma das consequências legadas pelas vanguardas históricas diz respeito ao deslocamento que conduz do eixo do sentido ao dos princípios construtivos da obra, e isso tanto na produção estética quanto na recepção, de tal maneira que a ênfase que Bürger coloca sobre uma suposta unidade renovada na fotomontagem dadaísta prescinde do fato de que esta parece já internalizar a lógica lacunar e descontínua da montagem ao seu idioma de modo mais profundo, a despeito de uma aparente unidade formal. Assim, mesmo que não se exponha na superficialidade visível do trabalho, a montagem se verifica, na produção dadaísta citada por Bürger, entranhada à urdidura da obra.

Quanto ao cinema, embora Bürger distinga uma modalidade de montagem que não obedece ao princípio ilusionístico da continuidade, mas que, contrariamente, explicita os próprios meios e materiais do cinema, colocando o fotograma individualizado à frente do efeito de continuidade, isso não invalida o destaque que ele confere à montagem no cinema como essencialmente um procedimento constitutivo da sua linguagem específica. Deter-se no seu uso funcional, como o faz Bürger, é ignorar o papel preponderante que ela passava progressivamente a assumir como recurso artístico na linguagem cinematográfica desde o início dos anos 1920, o que já se anunciava numa obra como a de Hans Richter, por exemplo.

Em segundo lugar, o fato de Bürger submeter o emprego da montagem na vanguarda à manifestação que esta assume no cubismo faz com que ele perca de vista os desdobramentos históricos da própria forma, que a conduziram para cada vez mais perto da imagem técnica e reproduzível, o que oblitera também as contribuições que tal dado oferece à compreensão de uma obra como *Berlin Alexanderplatz*. Assim, mesmo que a Bürger pareça secundário distinguir a origem dos materiais mobilizados na montagem, o fato de que parte importante do dadaísmo berlinense – que, à época em que Döblin escrevia seu romance, recorria à montagem de maneira produtiva e contínua – fazia uso da imagem técnica parece justificar, por outro lado, uma atenção a esse aspecto.

De fato, a produção de montagens e fotomontagens a partir de imagens reproduzíveis e de fatura técnica tornou-se uma das expressões mais destacadas no dadaísmo alemão. Os trabalhos que lidavam com esses materiais não deixavam de tematizar, direta ou indiretamente, o caráter ambíguo e a complexa relação entre o homem

[7] Ver, a esse respeito, Huysen (1986), especialmente os capítulos "The Hidden Dialectic: Avantgarde-Technology-Mass Culture" e "The Vamp and the Machine: Fritz Lang's *Metropolis*".

[8] Ver, a esse respeito, Makela (2015).

e uma sociedade irremediavelmente marcada pelo avanço tecnológico, ao qual não se podia mais renunciar – o que incluía a relação não menos tensa entre o uso da imagem técnica e a circulação já pervasiva dos produtos da cultura de massas[7].

A força com que tais imagens ingressaram no vocabulário dadá, longe de se restringir ao domínio das artes visuais, reflete a presença igualmente contundente de que elas passam a dispor na Alemanha do início do século XX, onde circulava uma enorme quantidade de jornais diários, revistas ilustradas e outros materiais de imprensa – em meados dos anos 1920, eram mais de 4000 títulos em todo o país que englobavam os mais diversos temas e que muitas vezes apresentavam tiragens na casa das centenas de milhares de exemplares (cf. KAES; JAY; DIMENDBERG, 1995, p. 641). Esses impressos exerciam importante influência, como não poderia deixar de ser, na mentalidade dos leitores, muitas vezes contribuindo para remodelar comportamentos e opiniões[8]. Igualmente, era esse o tipo de material que constituía o núcleo duro da experiência visual e do registro discursivo da época, de modo que ele era também responsável por formar o olhar de seus leitores, habituando-os a certos tipos de imagens e textos e a um ritmo específico de circulação de informação, que à época alcançava uma velocidade então inédita. Não surpreende, portanto, que a energia acumulada nesse regime visual tenha sido explorada nas montagens e fotomontagens dadaístas e em obras posteriores de artistas que beberam na fonte desse movimento.

É a esse quadro, ainda, que *Berlin Alexanderplatz* parece se vincular, o que o aproxima muito mais do dadaísmo berlinense do que do cubismo no que diz respeito não apenas ao uso da montagem, mas também aos materiais a que se recorria e os efeitos e sentidos conquistados. Benjamin já notara essa proximidade entre o livro de Döblin e o dadaísmo em seu texto, no qual ele destaca sobretudo a importância do segundo na disponibilização do recurso da montagem enquanto ferramenta produtiva para a prática artística daquele período. Como dissemos, foi ele também quem destacou que a montagem, em Döblin e de maneira geral, baseia-se não em qualquer tipo de material, mas em documentos, ou seja, em elementos da vida cotidiana que são extraídos de seu contexto de circulação habitual e inseridos na narrativa.

Dessa maneira, parece relevante o fato de que tanto Döblin quanto os dadaístas lidassem sobretudo com imagens e fragmentos retirados de uma esfera pública que já internalizava os efeitos do avanço tecnológico e que se assemelhava, cada dia mais, à configuração de uma cultura de massas. É claro que Döblin utiliza também excertos de

outras esferas, como trechos bíblicos e canções populares alemãs medievais; no entanto, é inegável que os materiais extraídos do ambiente urbano e moderno acima descrito constituem o núcleo mais expressivo do livro, que lhe confere tom e ritmo.

Assim, em *Berlin Alexanderplatz*, a montagem não apenas insere de modo imediato o real na narrativa, transformando-o em matéria do romance, como também convoca o contexto no qual o livro foi escrito e publicado, o que inclui os regimes então recentemente instaurados de circulação de imagens e informação. Talvez por isso mesmo ele tenha sido interpretado algumas vezes como puro registro da superficialidade dos fatos, ou, em muitos casos, como expressão apologética do real.

Vale mencionar de passagem que essa era uma acusação também destinada ao trabalho de muitos daqueles artistas vinculados ao dadá que ainda se debruçavam sobre o vocabulário formal inaugurado pela vanguarda. Um deles, Raoul Hausmann, publicou um texto em 1931 que ilustra bem esse debate, no qual ele argumentava em favor da fotomontagem como recurso produtivo nas artes plásticas, a despeito da crença, aparentemente compartilhada na sociedade alemã de então, de que esse princípio formal teria se esgotado enquanto ferramenta artística, sobrando-lhe apenas uma função na propaganda política e comercial. Hausmann defende que a fotomontagem teria passado por uma espécie de reconfiguração à luz de transformações mais amplas ocorridas no tecido social da Alemanha da época e que sua forma estava suscetível a tantas configurações quantas eram as mudanças possíveis em um determinado contexto, na sua estrutura social e na superestrutura psicológica dela resultante (cf. HAUSMANN, 1995, p. 652). Mesmo assim, havia quem não deixasse de ver, à época, o trabalho de artistas como Hausmann como mero epifenômeno de questões sociais.

Vale mencionar, de passagem, que o que vemos em *Berlin Alexanderplatz*, e de maneira singular, é a representação de uma realidade que é colocada à prova pela descontinuidade instaurada com a montagem, por um lado, e uma concepção de si mesma enquanto forma livre – na expressão do próprio Döblin –, por outro lado. Esses dois aspectos buscam afastar o romance do cânone realista e da tradição literária como um todo em nome de uma estrutura intrincada e complexa, que se deixa entrever, por exemplo, na modulação da voz narrativa ou na dissonância entre fragmento de extração real e uma forma antirrealista – estrutura essa que, em suma, reúne contrários sem possibilidade aparente de síntese. Mesmo a distância calculada que Döblin estabelece em relação às formas

literárias consolidadas revela-se elusiva e eminentemente ambígua, pois não pode prescindir totalmente delas, mas se erige, necessariamente, a partir desse arcabouço para reconfigurá-lo, numa relação sempre tensa entre o aceno à tradição e a livre experimentação da forma.

Retornando a Benjamin, ao final do seu texto, o autor opera uma inversão, partindo da trajetória descrita pela personagem de Biberkopf, “de proxeneta a pequeno-burguês” (2012a, p. 60), para sugerir que a obra seja entendida como expressão da tradição do romance de formação burguês. Isso porque, em sua busca sem objetivo preciso, orientada por um apetite insaciável por algo além de um “simples pãozinho com manteiga” (DÖBLIN, 2019, p. 10), e que mais se assemelha a uma espécie de destino pela força com que se impõe, Biberkopf abandona o caminho errante que trilhara na maior parte do livro em nome de um emprego como ajudante de porteiro em uma fábrica. Ao finalmente conquistar uma vida decente – mote reiteradamente afirmado por Biberkopf como credo de vida, embora suas ações sempre o levassem, como que por efeito de uma força maior, para longe dele –, a personagem perde, então, seu caráter exemplar e, como afirma Benjamin, “ascende, em vida, ao céu dos personagens romanescos” (BENJAMIN, 2012a, p. 61). A história termina aí, portanto, logo que é cumprido o arco que descreve a formação de Biberkopf.

Assim, Benjamin inscreve a obra de Döblin na tradição do romance burguês, e especificamente do romance de formação, chegando a aproximá-lo de recursos empregados por Dickens, que congregava em suas obras os universos da burguesia e dos marginais, divergentes apenas em sua aparência. Nesse sentido, Benjamin argumenta que a história de Biberkopf “descreve apenas uma metamorfose heróica da consciência burguesa” (idem, p. 60) e não constitui um afastamento tão decisivo dos seus pressupostos e da forma que lhe é particular, o romance. Com essa insuspeita inversão ao final de seu texto, Benjamin contribui para se pensar as possibilidades de existência do romance de formação no início do século XX, quando já se teria esgotado o período mais pujante dessa expressão^[9]. E, embora sua leitura possa sugerir, num primeiro momento, que essa virada ao final do texto sinaliza uma operação de exclusão, determinando que o livro é ou um romance ou uma narrativa épica, e que o percurso de Biberkopf consagra a prevalência definitiva do primeiro, talvez seja possível sugerir que, na verdade, está contida nessa análise a percepção mais sutil de que *Berlin Alexanderplatz* pode ser entendida como uma obra que viceja, ela mesma, na ambiguidade. Aprofundando essa ideia, é

[9] Ver, por exemplo, Moretti (2020).

como se o livro fosse constituído por dois eixos: uma força centrípeta, que aglutina os elementos literários em torno da narrativa de Biberkopf, e outra centrífuga, regida pela dispersão instaurada pela montagem.

Tal interpretação parece reforçar-se se lembrarmos a fricção, já mencionada, existente entre dois regimes narrativos distintos em *Berlin Alexanderplatz*, a saber, a voz que se expressa nos textos introdutórios de cada um de seus livros, por um lado, e o narrador descontínuo que dá seguimento à narrativa, por outro. Quer dizer, o efeito de exemplaridade desse narrador épico (dos prólogos) seria, portanto, fundamental para estabelecer, por oposição à sua outra manifestação (o narrador descontínuo), esse sentido, o de que a obra se movimenta em um limite tênue entre os dois gêneros literários e suas modalidades narrativas correspondentes. Se quisermos, ainda, concordar com Anatol, que justifica a pertinência de se recorrer à tipificação de gêneros como forma de acessar certa visão de mundo específica que cada um deles expressa (ROSENFELD, 2013, p. 16-17), então podemos pensar que a coexistência ruidosa entre as formas da poesia épica e do romance em Döblin comunica também o choque mais amplo entre concepções e experiências de mundo, e que esse aspecto aprofunda a irresolução produtiva que marca a obra.

Nesse arranjo, a montagem seria uma espécie de chave-mestra que permite a atualização da forma da epopeia, funcionando como o contraponto necessário a um horizonte totalizante – e inviável àquela época – aspirado pela forma épica, ao mesmo tempo que as reminiscências desse gênero impedem que o romance se dissolva na pura superficialidade transitória dos fragmentos da vida moderna.

Essa forma ambivalente, por sua vez, é essencial para retirar o romance de Döblin da esfera do puro relato, da adesão laudatória aos fatos, porque a realidade que ele apresenta não é apaziguada, mas complexa em si mesma na disputa de forças contrárias que a compõem. Ter em vista essa complexidade constitutiva da obra também ajuda a resolver um impasse que pode atravancar sua interpretação, que é a coexistência entre um enredo supostamente tradicional e uma forma "experimental". Se olhados separadamente, cada um deles conduz a narrativa para um lado, e aí é necessário escolher por uma via ou outra; no entanto, o que propomos é compreender essas instâncias no seu imbricamento, que é dado por uma relação que não pretende resolver o conflito entre elas, mas aprofundá-lo e expô-lo.

Finalmente, se seguirmos tal análise, a própria representação da capital alemã, que é de grande proeminência em *Berlin Alexanderplatz* (e mereceria um comentário mais detido), pode ser entendida também

como imagem inerentemente ambígua, que expressa e condensa em si mesma forças igualmente contraditórias. Em seu texto, Benjamin nota o caráter alegórico do qual a imagem da famosa Alexanderplatz, em Berlim, é investida na obra, caráter esse que se expressa no modo como a primeira funciona não apenas como correspondente metonímico da segunda, mas também, e principalmente, como alegoria da vida moderna conforme ela se consolidava em muitas das capitais e nos centros urbanos de países europeus e especialmente na Alemanha de então:

O que é, em Berlim, Alexanderplatz? É o lugar onde se dão, nos últimos dois anos, as transformações mais violentas, onde guindastes e escavadeiras trabalham incessantemente, onde o solo treme com o impacto dessas máquinas, com as colunas de automóveis e com o rugido dos trens subterrâneos, onde se escancaram, mais profundamente que em qualquer outro lugar, as vísceras da grande cidade, onde se abrem à luz do dia os pátios dos fundos em torno da praça Georgenkirch, e onde se preservaram mais silenciosamente que em outras partes da cidade, nos labirintos em torno da Marsiliusstrasse (onde as secretárias da Polícia dos Estrangeiros estão alojadas em cortiços) e em torno da Kaiserstrasse (onde as prostitutas praticam, à noite, suas rondas imemoriais), remanescentes intactos da última década do século passado. (BENJAMIN, 2012a, p. 58-59)

Esse trecho revela de maneira precisa as ambiguidades que perpassam os processos de modernização instaurados ao longo do século XIX e início do XX nos países ocidentais como um todo, aludindo à formação de um intrincado tecido social e urbano que deixa ver em si mesmo como o "avanço irrefreável do progresso", longe de eliminar as formas de vida por ele refratadas, como poderia se supor, constitui-se necessariamente a partir da convivência heterogênea e potencialmente explosiva entre estas últimas e aquelas vislumbradas pela teleologia da modernização. E aí entra em jogo não apenas a preservação dos "remanescentes intactos" de períodos anteriores, numa coexistência entre o novo e o arcaico, como também os efeitos excludentes e regressivos subjacentes à vida moderna, suas massas urbanas de marginalizados, empobrecidos e espoliados – que coincidem, não à toa, com as personagens de *Berlin Alexanderplatz*. Assim, onde o moderno quer tábuas rasas, Döblin oferece um palimpsesto repleto de vestígios e dissonâncias que nos dá a ver uma outra face da modernidade.

LARA C. CASARES RIVETTI — Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo com pesquisa sobre o realismo alemão na República de Weimar, mestre pelo mesmo programa e bacharel em Letras também pela USP. Trabalha como editora assistente na revista Ars (PPGAV-ECA-USP). Contato: lara.rivetti@usp.br.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. “A crise do romance – sobre *Berlin Alexanderplatz*, de Döblin (1930)”. In *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012a, p. 55-61.

BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012b, p. 213-240.

BITENCOURT, Gabriela Siqueira. *Faturas da metrópole: objetividade e crise do romance em Berlin Alexanderplatz*. São Paulo: FFLCH/USP, 2013. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2010.

BOLLE, Willi. “Crise do romance - crise de um país. *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin”. *Literatura e Sociedade*, n. 27, Dossiê Romance de formação - caminhos e descaminhos do herói, jan.-jun. 2018, p. 77-94.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

DÖBLIN, Alfred. “A construção da obra épica”. In: SOUZA, Celeste (Org.). *A construção da obra épica e outros ensaios*. Trad. Alceu João Gregory e Celeste Ribeiro de Souza. Florianópolis: Editora da UFSC, 2017, p. 123-154.

DÖBLIN, Alfred. *Berlin Alexanderplatz*. Trad. Irene Aron. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

FRIEDMAN, Norman. “O ponto de vista na ficção. O desenvolvimento de um conceito crítico”. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, mar.-maio 2002, p. 166-182.

HAUSMANN, Raoul. "Photomontage". In KAES, Anton; JAY, Martin; DIMENBERG, Edward. *The Weimar Republic sourcebook*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1995, p. 652.

HUYSEN, Andreas. *After the great divide: modernism, mass culture, postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.

KAES, Anton; JAY, Martin; DIMENBERG, Edward. "Visual culture: illustrated press and photography". In *The Weimar Republic sourcebook*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1995, p. 641.

MAKELA, Maria. "New women, new men, new objectivity". In: BARRON, Stephanie; ECKMANN, Sabine (Orgs.). *New objectivity: modern German art in the Weimar Republic, 1919-1933*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 2015, p. 51-63.

MORETTI, Franco. *O romance de formação*. Trad. Natasha Belfort Palmeira. 1 ed. São Paulo: Todavia, 2020.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

WEISSTEIN, Ulrich. "Collage, montage, and related terms: their literal and figurative use in and application to techniques and forms in various arts", *Comparative Literature Studies*, v. 15, n. 1, Special issue in honor of Calvin S. Brown (mar. 1978), p. 124-139.

A RUPTURA DE ADRIAN LEVERKÜHN E A FORMAÇÃO DE HANS CASTORP: *DOUTOR FAUSTO* E A *MONTANHA MÁGICA* EM PERSPECTIVA COMPARADA

– LUÍSA DE QUADROS COQUEMALA

RESUMO

O presente artigo se propõe a realizar uma análise de *A montanha mágica* (1924) e *Doutor Fausto* (1947), ambos romances do autor alemão Thomas Mann. A análise gira em torno da diferença no processo formativo (*Bildung*) das personagens centrais das duas obras, Hans Castorp e Adrian Leverkühn, e foca justamente naquilo que elas têm de oposto e que as engloba em diferentes categorias de romance: enquanto *A montanha mágica* se encaixa em um romance de formação (*Bildungsroman*), o *Doutor Fausto* pertence à categoria de um romance fáustico e pode ser visto igualmente como um anti-*Bildungsroman*. Assim, enquanto na *Montanha mágica* o leitor testemunha um verdadeiro processo de amadurecimento e formação, no *Doutor Fausto* pode-se observar justamente o contrário através da realização do pacto fáustico e da ruptura (*Durchbruch*), impossibilitando a Adrian um processo formativo calcado em erros e acertos. Desse modo, propomos demonstrar não somente o que as trajetórias das duas personagens têm de distinto, mas também como o pacto realizado por Adrian é construído com várias camadas de sentido e articula temas como teologia, música e política. Partindo disso, analisamos como a ruptura de Adrian pode simbolizar também a própria ruptura que a Alemanha teve em sua história quando enveredou pelo caminho do nacional-socialismo (ele mesmo um pacto fáustico com consequências drásticas para o país).

Palavras-chave: Literatura alemã; Thomas Mann; *Bildungsroman*; Pacto fáustico.

ABSTRACT

This paper proposes to conduct an analysis of The Magic Mountain (1924) and Doctor Faustus (1947), both novels written by the German author Thomas Mann. The analysis deals with the differences in the formative process (Bildung) of the central characters of the two works, Hans Castorp and Adrian Leverkühn, and focuses precisely on what they have as opposites and what encompasses them in different novel categories: while The Magic Mountain fits into a coming-of-age novel (Bildungsroman), Doctor Faustus belongs to the category of a Faustian novel and can be seen equally as an anti-Bildungsroman. Thus, while in The Magic Mountain the reader witnesses a true process of maturation and formation, in Doctor Faustus the opposite can be observed through the realization of the Faustic pact and the rupture (Durchbruch), making it impossible for Adrian to have a formative process based on mistakes and successes. In this way, we propose to demonstrate not only what is distinctive about the trajectories of the two characters, but also how the pact made by Adrian is constructed with several layers of meaning and articulates themes such as theology, music, and politics. Based on this, we analyze how Adrian's rupture can also symbolize the rupture that Germany had in its history when it went down the path of National Socialism (itself a pact with drastic consequences for the country).

Keywords: German literature; Thomas Mann; *Bildungsroman*; Faustic pact.

INTRODUÇÃO

Na *Gênese do Doutor Fausto* (1949), Thomas Mann relata a conversa com um amigo sobre a ideia de seu próximo romance. O projeto era fruto de um antigo desejo de Mann de escrever uma história na qual um artista fizesse um pacto com o diabo – aqui, um pacto carregado de camadas de sentido que surpreende o amigo de Mann:

Talvez o que mais o tenha impressionado tenha sido o pacto com o diabo como escapatória das dificuldades da crise da cultura, a ânsia por eclosão, a qualquer custo, de um espírito orgulhoso e ameaçado de esterilidade, assim como o paralelismo entre a embriaguez popular fascista e uma euforia danosa desembocando num colapso. (MANN, 2001, p. 29)

O esboço comentado viria a se tornar uma das maiores obras literárias do século XX: o *Doutor Fausto* (1947). Dois anos depois do fim da Segunda Guerra Mundial, a tragédia do compositor Adrian Leverkühn aparecia como a reelaboração do antigo motivo do pacto com o diabo, incluindo em sua representação o pacto que o povo alemão fizera com o nazismo anos antes.

O *Doutor Fausto*, entretanto, não foi o primeiro romance de Mann centrado na ideia de um pacto. Em uma palestra para alunos de Princeton (1939), Thomas Mann já havia relacionado *A montanha mágica* (1924) a romances nos quais há a busca de um *quester* pelo Santo Graal. Ao fazê-lo, ele enfatiza o papel do pacto nessa busca:

Seu herói [...] é justamente o *quester* que procura e interroga, vaga através do céu e do inferno, não teme nem céu nem inferno e faz um pacto com o mistério, com a doença, o mal, a morte, com o outro mundo, o oculto, o mundo que é caracterizado n'*A montanha mágica* como “questionável” – na busca pelo “Graal”, quer dizer, pelo supremo, pelo saber, conhecimento, iniciação, pela pedra dos sábios, pelo *aurum portabile*, a água da vida. (MANN, 1996, p. 141)

De fato, o narrador da *Montanha mágica* enfatiza que os residentes do Berghof “intimamente insistiam no cumprimento de um *pacto*” (MANN, 2016, p. 539) que os afastava da vida da planície e lhes proporcionava uma vida licenciosa, ainda que horizontal e cercada pela enfermidade. Entretanto, o que faz de Hans Castorp o *quester* deste romance não é somente o afastamento da vida da planície, mas também a realização de um pacto com as coisas muito questionáveis

mencionadas por Mann na citação acima. Ao fazê-lo, Hans tem uma experiência diferente da de seus companheiros de sanatório e ruma para uma espécie de iniciação – e é por isso que “n’*A Montanha Mágica* fala-se muito de uma pedagogia alquímica-hermética, de uma “transubstanciação” e de [um] novo eu” (idem, p. 41).

De início, já se nota que apesar de a ideia de um pacto estar presente em ambos os romances de Mann, há uma diferença substancial entre eles: no *Doutor Fausto* há um pacto fáustico, firmado tradicionalmente através de um contrato ou aposta que limita o pactário ao que foi previamente estabelecido; na *Montanha mágica* o pacto faz parte da “pedagogia alquímica-hermética”, à qual se assemelham os ritos de iniciação e passagem cujo resultado, como aponta Antônio Candido ao comentar *Grande Sertão: Veredas*, “aparece marcado pelo sinal básico da teoria iniciatória: a mudança do ser” (CANDIDO, 1978, p. 133). Logo, o segundo tipo de pacto não se baseia em algo limitante, mas sim em um processo contínuo de transformação que culmina em mudança e amadurecimento.

Diante da distinção entre os pactos de *A montanha mágica* e o *Doutor Fausto*, é possível afirmar que tal diferença permite situar teoricamente as duas obras não somente como distintas, mas até mesmo como opostas. Isso se dá porque os diferentes tipos de pactos e suas consequências levam os dois romances a serem encaixados em diferentes tradições: o *Doutor Fausto* como romance onde ocorre um pacto fáustico e *A montanha mágica* como exemplo de romance de formação (*Bildungsroman*). Para tanto, partimos da definição de romance de formação de Marcus Vinicius Mazzari (2018, p. 29), essencial para a abordagem que adotamos:

Nessa perspectiva, podemos conceber como pertencente à tradição narrativa fundada por Goethe todo romance que faz seu herói aspirar, mesmo que intuitiva ou inconscientemente, a “buscar minha formação plena, tomando-me tal como existo”, para glosar mais uma vez as célebres palavras de Wilhelm Meister – romances, portanto, que colocam em cena personagens em busca de auto compreensão, em processo de amadurecimento, aperfeiçoamento, aprendizagem num confronto educativo com a realidade, não importando se “o caminho de formação” (*Bildungsweg*) narrado conflui para um desfecho relativamente bem sucedido ou se termina com a derrocada do protagonista.

Enquanto o *Bildungsroman* retrata a trajetória formativa de um personagem que aprende através de novas experiências ao trilhar o próprio caminho, a realização de um pacto fáustico traz como

consequência justamente a negação do aprendizado pela experiência – implica, segundo Mazzari (2010), numa ruptura (*Durchbruch*), palavra frequentemente empregada no *Doutor Fausto*. Se no romance de formação há o aprendizado e a transformação semelhante àquela dos ritos de passagem, no pacto fáustico, por outro lado, há a negação do aprendizado e da formação. Nesse sentido, poderíamos partir da ideia de que Adrian Leverkühn vive uma ruptura ao realizar o pacto no famoso capítulo XXV do *Doutor Fausto* e que o romance poderia até mesmo ser considerado um anti-*Bildungsroman* ou, emprestando o termo utilizado por Roberto Schwarz, um “*Bildungsroman* pelo avesso” (SCHWARZ, 1981, p. 50).

Partindo de tal discussão, o objetivo do presente ensaio é analisar, através da comparação entre o *Doutor Fausto* e *A montanha mágica*, como o pacto realizado por Adrian Leverkühn representa o oposto de um romance de formação e conduz não somente o pactário, mas também toda uma nação, à mais amarga perdição infernal. Tal análise, acreditamos, pode ajudar a entender como, no *Doutor Fausto*, o tradicional motivo do pacto com o diabo é atualizado e renovado em tons político-estéticos para representar o pacto da nação alemã com o nazismo – o qual também representa uma espécie de ruptura na própria história da nação alemã.

A SUBIDA FORMATIVA DE HANS CASTORP

Como dito anteriormente, o pacto realizado pelo *quester* Hans Castorp e as lições decorrentes dele levam a um aprendizado em um mundo classificado como “lá de cima” – ou seja, um mundo isolado da planície, da vida cotidiana e utilitária da burguesia. A filiação do romance à tradição do *Bildungsroman* foi confirmada pelo próprio Thomas Mann ao afirmar que a tal gênero romanesco “pertencem tanto o *Wilhelm Meister* quanto *A montanha mágica*” (MANN, 1996, p. 141). Trata-se, é claro, de uma formação *sui generis*, bem diferente do que se esperaria de um romance de formação mais tradicional. Não é o objetivo deste trabalho tratar em detalhes como a formação de Hans é singular quando comparada a de outros personagens característicos de *Bildungsromane* (os famosos Wilhelm Meister e Anton Reiser, para citar apenas dois), mas, de qualquer maneira, é possível afirmar que Hans aprende, na própria pele, através de uma série de experiências. Ele:

amadurece, transforma-se a olhos vistos. Expressa questionamentos, reflete acerca de si mesmo e isso é um dos temas do romance. Aprende algo de biologia e medicina, desfruta da filosofia provinda do

humanismo de Settembrini, mergulha no catolicismo inclinado a um marxismo ideológico do jesuíta Naphta. Apaixona-se. Vê seu primo falecer. Fica diante da forte e magnética personalidade de Peeperkorn, que o desconcerta por ser, igualmente, um rival face ao amor sentido por madame Chauchat. (RAMIRES, 2018, p. 180)

Todos esses acontecimentos são parte fundamental da mudança pela qual Hans passa e o ajudam igualmente a alcançar o ponto máximo de seu aprendizado, que é a retificação de um erro de percurso. No caso de Hans, tal erro é o fascínio romântico pela morte.

A reverência pela morte por parte de Hans está ligada à percepção sobre a tediosa vida cotidiana do mundo da planície, que não desperta no jovem nenhum tipo de paixão. Pouco antes de conhecer Settembrini, por exemplo, o protagonista chega até mesmo a afirmar: “Ninguém me tirará da cabeça que um moribundo é mais nobre do que um indivíduo qualquer que passeia e ri e ganha dinheiro e enche a pança!” (MANN, 2016, p. 69). A primeira aparição de Settembrini cala o jovem e faz com que ele se sinta desembriagado. Isso não acontece por acaso: a figura de Settembrini – humanista, devoto à razão e ao progresso e clássico homem de letras - é essencial para que Hans comece a encarar a vida e a morte de modo diferente^[1]. Isso não significa que ele aceite acriticamente tudo o que o italiano diz. Pelo contrário, parte essencial do amadurecimento de Hans é que ele aprenda a pensar por si próprio. Mas, de fato, ao longo da narrativa Hans se vê mais inclinado às opiniões do italiano do que àquelas do pequeno e obscuro Naphta. Grande indicativo disso é que, na preparação para o duelo final entre os dois antagonistas, Hans se candidata a ser padrinho do humanista, e não de Naphta.

A aprendizagem, entretanto, não é um processo linear. Hans tem momentos de verdadeiro fascínio pela morte e, depois da entrada de Naphta na narrativa, vê algumas de suas ideias ganharem respaldo nas falas do jesuíta. Contudo, as palavras de Settembrini ressoam progressivamente dentro do jovem hamburguês. Em dado momento, por exemplo, ele observa atentamente seu primo Joachim ser examinado por Behrens. Pela primeira vez, ele consegue entender a tragédia que é a doença habitar um corpo que tinha tudo para ser perfeitamente saudável. Então, compadecido, Hans olha para dentro dos olhos de seu primo e repete, *ipsis literis*, as palavras anteriormente proferidas pelo mestre Settembrini: “a doença faz o homem mais corporal, torna-o corpo e nada mais...” (idem, p. 207).

Outro momento decisivo é aquele em que Hans vai ao consultório de Behrens fazer seu exame de raio-X. Ele pede para ver sua mão através do aparelho e entende algo profundo: um dia, ele mesmo irá morrer. Ele vê o que seria o futuro trabalho da decomposição: seus

[1] Por um lado, Settembrini efetivamente traz uma lição importante e ajuda Hans a repensar seu fascínio pela morte. Por outro lado, muitas das suas ideias são controversas e despontam, ironicamente, em morte e na ditadura da razão tão criticada em livros como *Dialética do esclarecimento*, de Adorno e Horkheimer. Como o romance de Mann é, ele mesmo, um livro extremamente dialético, acreditamos que a complexidade de Settembrini ilustra muito bem as contradições internas da burguesia progressista de seu tempo.

[2] Indicativo de sua abertura para vida é o fim do subcapítulo “Pesquisas”. Depois de muito estudar os fenômenos relacionados à vida e demonstrar um interesse crescente por ela, Hans, com um livro em mãos, cochila na sacada de seu quarto e sonha com um beijo que a vida vem lhe dar: “Ele via a imagem da vida, a estrutura dos seus membros fluorescentes, a beleza cuja portadora era a carne. [...] Ela se aproximou dele, inclinou-se para ele, sobre ele, e ele sentiu-lhe o odor orgânico, sentiu-lhe o pulsar do coração. Algo delicado e cálido enlaçou seu pescoço, e enquanto ele, desfalecendo de volúpia e angústia, pousou as mãos sobre o lado externo desses braços, ali, onde a pele granulosa que envolvia o tríceps era de um frescor aprazível, sentiu nos lábios a sucção úmida do beijo dela” (MANN, 2016, p. 329).

[3] Cabe lembrar que na tradicional *História do Doutor Johann Fausto* (1587) o Doutor Fausto exige que Mefistófiles lhe dê

brancos ossos e o resistente anel-sinete – anel que ele outrora fitara longamente nas mãos do avô quando este era vivo. As mãos do avô, já decompostas, haveriam de ser semelhante às suas um dia. O mistério da vida e da morte, das coisas que passam e permanecem, é posto diante de seus olhos. O “Meu Deus, eu vejo!” proferido por ele reflete todas essas fortes impressões. Progressivamente, entretanto, esse tipo de percepção sobre a morte permite que ele possa finalmente mudar de rumo, abrir-se para a vida e vivê-la[2]: Hans tem uma noite romântica com Clawdia, arrisca quebrar seus hábitos burgueses (encontra prazer em bater portas, não usa mais chapéu e bengala e não se obriga mais a ter uma postura perfeitamente correta à mesa) e, muito importante para a perspectiva que estamos adotando, ele passa a pesquisar de modo genuinamente curioso e aberto sobre assuntos que despertam sua curiosidade.

De fato, Hans escuta as acaloradas discussões entre Settembrini e Naphta e lê sobre os mais diversos assuntos – botânica, medicina, astronomia etc. – sem qualquer compromisso de dominá-los plenamente. Enquanto “reina” em sua sacada, coloca em prática o famoso placet experiri: ele está experimentando diferentes saberes e modos de ver o mundo. Nesse sentido, poderíamos até mesmo dizer que a figura tranquila de Hans é bem diferente da figura de Fausto, que, profundamente angustiado diante da visão da morte, sofre por não ter o conhecimento pleno de todos os mistérios do universo e aceita a aposta com Mefistófeles para que, conhecendo o grande e o pequeno mundo, possa realizar sua ambição[2]. Assim, Hans é influenciado por diversas pessoas, mas, como é comum em romances de formação, ele precisa errar e corrigir seus próprios erros sozinho; precisa vivenciar tudo por si só. Não está a cargo de seus mestres mostrar tudo a ele ou dar algo que ele deseja, que é justamente o que Mefistófeles promete a Fausto:

Em tal sentido podes arriscar-te
Obriga-te, e hás de nesses dias ver
Com gosto o cimo de minha arte
Dou-te o que nunca viu humano ser. (GOETHE, 2020, p. 137)

Todas essas experimentações têm seu ponto alto no subcapítulo “Neve”, quando Hans, numa aventura em cima de um par de esquis, se vê perdido no meio de uma nevasca. Se ao longo de sua história ele já começou a reconhecer a tristeza acarretada pela doença e entendeu que ele próprio irá morrer, agora ele se defronta pessoalmente com o perigo da morte. É assim, na luta e escolha pela vida, entre sonho e

realidade, que sua grande lição é formulada: “Em virtude da bondade e do amor o ser humano não deve conceder à morte poder algum sobre seus pensamentos” (MANN, 2016, p. 571). É adquirindo essa outra visão sobre a morte que Hans vai passar pela já mencionada “pedagogia alquímico-hermética” que culmina na transformação de seu ser. Ele resume todo esse processo para Cláudia:

Numa palavra, talvez você não saiba que existe algo chamado pedagogia alquímico-hermética, a transubstanciação, rumo ao mais sublime, e por conseguinte uma ascensão, se é que me compreende. Mas é óbvio que a matéria suscetível de ser impelida e empurrada, por influências exteriores, em direção a uma esfera mais elevada, necessita para isso de certas qualidades próprias. E quanto às qualidades que eu possuía, sei muito bem que eram as seguintes: desde muito tempo estava familiarizado com a doença e com a morte, e já nos meus tempos de menino cometi o disparate de pedir-lhe emprestado uma lapiseira, tal como se deu aqui naquela noite de Carnaval. Mas o amor disparatado é genial, pois a morte, como sabe, é o princípio da genialidade, a *res bina*, o *lápiz philosophorum*, e é também o princípio pedagógico, uma vez que o amor pela morte conduz ao amor pela vida e pelo ser humano. É realmente assim; descobri-o no meu compartimento de sacada, e me sinto feliz por ter uma ocasião de dizer isso a você. Há dois caminhos que conduzem à vida: um é o caminho ordinário, direto e honrado; o outro é mau, passa pela morte, e este é o caminho genial. (idem, p. 688)

Em meio à tempestade de neve, Hans, adormecido, tem uma espécie de sonho utópico apolíneo que descamba num sangrento sonho dionisíaco. Essa passagem de sonho idílico para pesadelo poderia ser uma antecipação do horror que viria com a Grande Guerra. De fato, a guerra interrompe abruptamente a formação de Hans – e, poder-se-ia até mesmo afirmar, ela representa uma ruptura (*Durchbruch*) que é oposta ao processo formativo pelo qual o jovem estava passando. Afinal de contas, como é possível que alguém se preocupe com uma formação quando há bombas explodindo por todos os lados e corpos mortos por toda parte? Como se preocupar com o “formar-me a mim mesmo” quando a própria vida deixa de ter sentido e valor?

Por outro lado, em meio ao campo de batalha Hans Castorp tem um sonho de amor, recordando pensamentos que já haviam lhe ocorrido em meio à neve: “Também a forma não consiste senão em amor e bondade: forma e civilidade de uma comunidade sensata e cordial e de um belo Estado humano, sob a recordação silenciosa da ceia sangrenta” (idem, p. 571). O que aconteceu quatrocentas páginas antes recobra seu sentido diante do horror da carnificina e relembra o

tudo que pede, de modo que ele não precise descobrir tudo por si só. Nesse sentido, apesar de todas as diferenças com o *Fausto* goethiano (enquanto Goethe salva a alma de seu Fausto no fim, na *História* seu destino é a danação), ambos os Faustos são figuras dominadas pela *curiositas* e optam por um pacto diabólico para descobrir os segredos do grande e do pequeno mundo. Assim, o Doutor Fausto pede para que o Espírito não se oponha “a nada que ele quiser saber” (HISTORIA, 2019, p. 30) e que “fizesse tudo aquilo que ele demandasse e lhe desse o que quisesse ter.” (idem, p. 33)

personagem sobre a importância do amor. Ao longo de sua história, Hans entendeu que a morte e a vida devem existir como duas instâncias complementares, e que a morte é digna de atenção apenas na medida em que é fonte para a renovação da vida. Quando ela aparece como potência puramente destrutiva, ela pode conduzir ao horror da guerra e da dança universal da morte – que, de fato, para a Alemanha estava apenas começando com a Grande Guerra. Então, o jovem de Hamburgo entende que somente o amor é capaz de ficar acima da dualidade entre vida e morte: “Morte e amor: eis aí uma rima péssima, insípida, equivocada! O amor enfrenta a morte; só ele, e não a razão, é mais forte do que ela. Só ele, e não a razão, inspira pensamentos de bondade” (idem, p. 570). Não por acaso, é justamente a palavra amor (*Liebe*) que fecha o romance, como um lembrete para Hans (e para o leitor) da importância do aprendizado vivido pelo enfermiço filho da vida enquanto habitou o “mundo lá de cima”.

A DESCIDA TRÁGICA DE ADRIAN LEVERKÜHN

A tília da canção de Schubert, murmurada por Hans no campo de batalha, reaparece no início do *Doutor Fausto*, rememorada pelo narrador que conta a tragédia de seu amigo e de seu país. A tília, para Adrian, também está relacionada à música: é debaixo dela que ele tem seu primeiro contato com uma música “de certo modo artisticamente organizada na sua progressão, mais do que seria o simples canto em uníssono” (MANN, 2015, p. 39), enquanto pratica o canto de cânones guiados pela criada Hanne. O aparecimento da tília como elemento essencial nos dois romances, pensamos, é apenas um indicativo das possíveis conexões entre as narrativas, que apresentam semelhanças e diferenças essenciais.

Pensando novamente no âmbito do pacto, por exemplo, as histórias de Adrian e Hans têm outras semelhanças que saltam aos olhos. Primeiramente, o pacto de ambos os atrai para uma espécie de pequeno mundo que os aparta do frenético mundo do capitalismo burguês: enquanto Hans se isola no Sanatório Berghof, Adrian opta por viver solitariamente em Pfeiffering logo após a realização do pacto. Em segundo lugar, o isolamento de ambos está diretamente relacionado à doença, que toma a forma de cavernas pulmonares em Hans e de sífilis em Adrian. Entretanto, como já mencionado, as semelhanças iniciais não impedem que as consequências do isolamento e da doença, frutos dos diferentes pactos, tomem rumos diametralmente opostos.

Pensando nas diferenças, poderíamos dizer que a palavra que encerra *A montanha mágica* é exatamente aquela que afasta o romance de 1924 do *Doutor Fausto*. Afinal de contas, o amor – parte essencial no processo formativo – é terminantemente proibido a Adrian. Na antológica conversa entre Adrian e o diabo, este explica ao compositor que o pacto já começara quatro anos antes, quando Adrian aceitou ter relações com a prostituta Esmeralda mesmo sabendo que ela tinha sífilis, e que ele estava ali apenas para ajustar alguns termos contratuais. Então, ele oferece ao jovem compositor inspiração necessária para compor pelos próximos vinte e quatro anos^[4] - tempo semelhante àquele acordado na tradicional *História do Doutor Johann Fausto*, de 1587, uma das grandes fontes de Mann para a escrita de seu romance. O diabo criado por Mann está dando algo a Adrian e, como é típico de pactos desse gênero, o preço a se pagar posteriormente será grande demais: a morte do amado Nepomuk e a danação de Adrian. Ao invés de o jovem compositor aprender através da experiência, dos erros e do livre arbítrio, ele renuncia a tudo isso diante das garantias do diabo:

Quem te diz isso é Sammael, o que nunca usa o nome corrompido à maneira do sr. Ballhorn. Ele te garante que, pelo fim dos anos que te concede a ampulheta, a tua sensação de poder e magnificência cada vez mais ultrapassará as dores da Pequena Sereia e finalmente se incrementará, chegando à impressão de triunfante bem-estar, de jubilosa euforia e de uma vida divina. Mas este é apenas o lado subjetivo do negócio, e sei muito bem que isto não te bastaria e o acharias pouco sólido. Quero, pois, que saibas que te asseguramos a eficiência vital daquilo que realizarás com a nossa ajuda. (MANN, 2015, p. 283)

Outro aspecto que salta aos olhos é a figura do mestre nos dois romances. O humanista de Settembrini tem uma espécie de semelhante em Serenus Zeitblom, narrador do *Doutor Fausto* e devoto do já falecido compositor. Serenus é doutor em filosofia e exercia carreira como docente universitário até a ascensão do regime nazista, quando optou por se aposentar. Desde o início de seu relato, são evidentes seus propósitos pedagógicos e como os alia às humanidades e à razão quando declara que “a coordenação espiritual entre a paixão pelas línguas e o amor às humanidades é coroada pela ideia da educação, sendo quase óbvio que a missão de formar a juventude resulta da vocação para a filologia” (idem, p. 17).

Contudo, diferentemente do que se passa com Settembrini, a influência pedagógica de Serenus revela-se falha e insuficiente perante Adrian. Uma cena bem representativa da contradição entre as

[4] Até mesmo a função da música nos dois romances reforça a diferença entre os tipos de pacto: no *Doutor Fausto* a música é o centro e o grande motivo do pacto fático, já que a grande ambição de Adrian gira em torno de suas composições e de sua teoria musical; em *A montanha mágica*, por outro lado, a música aparece como reforço do processo formativo no subcapítulo “Abundância de harmonia”, no qual Hans lembra cada uma de suas grandes lições no sanatório enquanto escuta diferentes peças musicais (*Aida*, de Giuseppe Verdi; *Prélude à l'après-midi d'un faune*, de Claude Debussy; *Carmen*, de Georges Bizet; *Faust*, de Charles Gounod e *Der Lindenbaum*, de Franz Schubert). Cabe ressaltar que, para Hans, a própria contemplação musical é igualmente parte do processo formativo, do *placet experi*.

intencões de Serenus de agir como educador e a realidade é quando Adrian decide estudar teologia sem ao menos consultá-lo, tomando um rumo diferente daquele esperando por todos. Zeitblom fica contrariado e tenta influenciar o amigo para que tome o rumo da música, único assunto capaz de realmente afogear suas faces. As ambições de Serenus, entretanto, dão de cara apenas com a indiferença e constante frieza de Leverkühn:

Minhas reflexões acerca do futuro de meu amigo, acerca de uma “profissão” própria para ele, sempre me haviam levado a ideias dessa espécie. Suas propensões multiformes, por mais que os perigos que talvez representassem para sua saúde me inquietassem, e sua sede de conhecimentos, acompanhada de um pendor pela análise crítica, justificavam esse gênero de sonhos. O papel mais universal, a existência de um polímata, me haviam parecido inteiramente indicados para ele, e mais longe a minha imaginação não me guiara. Nesse momento, porém, tive de aprender que Adrian, por sua vez, prosseguia silenciosamente em seu caminho, e como me participava de passagem, em palavras muito calmas, singelas, obviamente sem mostrar nenhuma emoção, ultrapassara e humilhara minhas ambições de amigo. (MANN, 2015, p. 197)

É verdade que nem sempre as ideias de Settembrini são acatadas por Hans. Suas insistentes recomendações para que Hans volte ao mundo da planície e exerça seu ofício de engenheiro naval são solenemente ignoradas pelo jovem, para mencionar apenas um exemplo. Entretanto, como demonstramos acima, é indubitável a importância de Settembrini para que Hans se abra para novas perspectivas e possa perceber a relação entre a vida e a morte de uma maneira diferente. Não por acaso, quando Hans se aventura em meio à neve, é o italiano que o acompanha pelo caminho e grita palavras de recomendação enquanto o pupilo se afasta. Do mesmo modo, todas as opiniões de Settembrini das quais Hans discorda (mesmo que sempre as escute atentamente) são importantes para que ele, num processo dialético, possa descobrir quais são suas próprias opiniões e quais as razões pelas quais discorda do mestre italiano. Entre Adrian e Serenus, isso não acontece de forma alguma. O compositor chega a compartilhar algumas ideias e opiniões com o amigo, mas nunca esperando sua aprovação ou opinião pessoal. Ele já está convencido de tudo aquilo que fala. Como Serenus rapidamente percebe, o caminhar e decisões de seu amigo são solitários. Diferente de Hans, que está aberto a conhecer as mais diferentes pessoas e opiniões, Adrian pode até aprender com seus professores de teologia e música, mas ele se fecha constantemente em si mesmo e ruma para uma indelével solidão.

É por tais meios que ocorre a ruptura na história de Adrian, ruptura que o conduz ao caminho oposto àquele da formação individual como a de Hans Castorp. É nesse sentido que Mazzari, ao falar a respeito do rompimento relacionado ao pacto fáustico, compara justamente os dois romances e contrapõe a formação à ruptura:

Talvez seja precisamente esse conceito de ruptura que pode oferecer o procedimento heurístico para uma compreensão mais acurada das diferenças entre uma obra “fáustica”, particularizada aqui no romance de Thomas Mann, e um *Bildungsroman*. Pois uma ruptura como a consumada por Adrian Leverkühn nos Montes Sabinos, que possibilita libertação fulminante dos impasses e, por conseguinte, a concretização de projetos gerados no âmbito da mais alta aspiração, tal ruptura parece não apenas estranha, mas também inteiramente contrária ao árduo percurso característico de um romance de formação, como o trilhado de modo paradigmático por Wilhelm Meister ao longo de aproximadamente dez anos pelo interior da Alemanha ou, quase um século e meio mais tarde (e às vésperas da Primeira Guerra Mundial), pelo “singelo” Hans Castorp, nos sete anos que passa no sanatório suíço de Davos. (MAZZARI, 2010, p. 71)

O PACTO DE ADRIAN LEVERKÜHN COMO REPRESENTAÇÃO DO DESTINO POLÍTICO DA ALEMANHA

A solidão crescente de Leverkühn e a tentativa pedagógica ineficaz de Zeitblom não se resumem apenas ao destino individual das duas personagens. Thomas Mann utiliza elementos recorrentes de um pacto em seu romance, mas ele acrescenta outros elementos próprios ao seu estilo e à época da escrita do romance. Um desses elementos é o importante aspecto político do pacto, referência à ascensão do nazismo na Alemanha.

Assim, todas as diferenças entre *A montanha mágica* e o *Doutor Fausto* no que concerne o contraste entre a formação e o pacto fáustico podem ser estendidas para a ideia da ruptura feita pela nação alemã ao firmar o pacto de sangue que culmina na ascensão de Hitler ao poder. Nessa ruptura, a Alemanha deixa de trilhar o árduo caminho da construção democrática da República de Weimar e aceita um pacto disruptivo com forças violentas e autoritárias. O preço de tal pacto, como hoje sabemos, seria altíssimo para os alemães.

Para realizar a ligação entre destino individual e coletivo, Mann deu várias camadas de sentido para o pacto realizado entre Adrian e o diabo. Dessa forma, os aspectos artísticos, filosóficos, teológicos e musicais estão intrinsecamente ligados e iluminam os sentidos

políticos do pacto. A ligação entre o destino de Adrian e o da nação é salientada por Serenus Zeitblom, o qual escreve enquanto escuta ao longe as bombas dos Aliados:

E no entanto...! Por menos que fosse possível estabelecer um contato psíquico entre o declínio de sua saúde [de Adrian] e a desgraça da pátria, não pude me impedir de descobrir em ambos um nexos objetivo, um paralelo simbólico. Essa minha inclinação talvez tivesse sua origem no mero fato da simultaneidade, mas nem sequer a distância que Adrian mantinha das coisas exteriores lograva superá-la. (MANN, 2015, p. 397)

Zeitblom é quem organiza a biografia do amigo e testemunha as funestas consequências da política nazifascista durante a guerra. Como ele conheceu Adrian intimamente e ficou com vários documentos seus após o falecimento, ele é a pessoa ideal para perceber a ligação entre a biografia do amigo e do país. Ademais, como o romance se situa em dois tempos diferentes (o tempo da narrativa, representado pela vida de Adrian, e o tempo da escrita, que é Serenus escrevendo durante a catástrofe da Segunda Guerra), há um movimento progressivo de alinhamento entre a vida de Adrian e o destino da Alemanha, ambos rumando para a tragédia inexorável e a descida ao inferno.

Para entendermos as várias camadas do pacto, pensemos nas teorias de Adrian a respeito da música. Basicamente, o plano do compositor é construir uma polifonia harmônica usando notas dissonantes entre si. Logo, ele rejeita terminantemente os conceitos de subjetividade e da harmonia clássica – pelo contrário, ele quer um sistema racional que retorne aos tempos pré-harmônicos, arcaicos. Para tanto, ele pretende elaborar uma ordem predeterminada de notas, um sistema hierárquico composto de “notas amas” e “notas servas” que funcionam somente num sistema preestabelecido de ordem estrita, em conjunto. Ele acredita que é através desse esquema que conseguirá atingir sua grande ambição, que é compor uma espécie de *Nona Sinfonia* às avessas, confrontando o mal e a dor de sua sinfonia com tudo que há de belo e bom na obra de Beethoven.

A teoria de Adrian, derivada de uma palestra de Kretzschmar sobre o compositor anabatista Beissel, ressoa ideias de outros âmbitos do romance. Em uma de suas intrigantes aulas de Psicologia das Religiões, por exemplo, o professor Schleppfuss fala sobre a relação entre o Bem e o Mal. Está em debate aqui uma questão importante dentro da teologia, que remonta a Santo Agostinho: não existiria uma

contradição no fato de Deus fornecer o livre arbítrio e a possibilidade de pecar ao homem ao mesmo tempo em que, para que alguém seja virtuoso, seja preciso que essa pessoa abdique justamente do livre arbítrio e da liberdade de pecar outorgados por Deus? Segundo Schleppfuss, não. Para ele, o sentido reside no fato de que o fiel se submeta *voluntariamente* à ordem divina, abdicando propositadamente da liberdade de fazer o que quiser. Segundo ele, trata-se da “liberdade de pecar, e a piedade em não fazer uso dela por amor a Deus, que teve de outorgá-la” (idem, p. 121). As palavras de Schleppfuss podem ser recordadas mais tarde, quando Adrian está explicando ao amigo suas teorias sobre música e a necessidade de haver uma hierarquia e ordem prefixada de notas. Quando o amigo questiona se uma hierarquia predeterminada não eliminaria a liberdade artística, Adrian reinvoca a ideia da submissão voluntária à ordem: “Amarrado, sim, por uma obrigação à ordem que ele próprio instituiu, e portanto livre” (idem, p. 196). Adrian já aponta aqui a vontade de dispensar o livre arbítrio, tão importante para a *Bildung*.

A forte tendência à razão e à ordem que aparece na música se estende logo à política nazifascista em ascensão na Alemanha. Não por acaso, as palavras de Adrian sobre a ordem estrita na música - “uma ordem estúpida é melhor do que nenhuma” (idem p. 108) - lembram surpreendentemente aquelas de Hitler quando fala do exército prussiano - “o princípio de que uma ordem é sempre melhor do que nenhuma” (HITLER, 2016, p. 122)[5]. Nesse sentido, segundo Lukács, “é perfeitamente lógico e consequente que ele [Adrian] tenha preferido à liberdade e à subjetividade a ordem *em si* (mesmo a ordem vazia, diz ele, mesmo a “ordem” criminosa e reacionária, acrescenta a história alemã)” (LUKÁCS, 1965, p. 226).

Ademais, o isolamento de Adrian em seu “pequeno mundo” após o pacto também adquire características políticas relacionadas à história alemã. Assim, segundo Lukács, o isolamento seria imagem da decadência da cultura burguesa e de sua incapacidade de lidar com a ascensão dos movimentos reacionários na sociedade do entreguerras. Segundo Lukács, tanto Mann quanto Goethe têm obras nas quais os personagens passam do pequeno mundo (pessoal) ao grande mundo (social), o que dá para suas obras um caráter de universalidade. A diferença essencial entre os dois seria que, enquanto Goethe opta por um grande mundo abstrato no fim do *Fausto*, Mann só consegue enxergar esse grande mundo como um mundo democrático e, por isso, acaba por dissolvê-lo ao fim da obra, uma vez que ainda não foi possível alcançá-lo. Assim, o isolamento de Adrian no pequeno mundo é reflexo das falhas da sociedade alemã em criar um “grande mundo” democrático, em promover a revolução por meio do diálogo com as classes inferiores:

[5] Ao apontar a semelhança das duas sentenças, de modo algum estamos afirmando que Adrian seria uma espécie de representação de Hitler. Estamos apenas salientando o fato de que muitas das suas ideias representam tendências fascistas da época.

Por estas razões o novo Fausto é um Fausto fechado no próprio quarto, no próprio estúdio. E, na verdade, sem possuir desejo sério, isto é, ativo; sem uma aspiração para daí sair que se traduza em ação. Todos os problemas do conjunto faustiano são, portanto, amontoados neste estúdio, porque aqui a ligação da pesquisa da verdade e da vida com a *práxis* social é já, desde o princípio, impossível. Nasce assim um Fausto cujo ambiente é exclusivamente o “pequeno mundo” formado por seu estúdio, e que está em relação recíproca com aquela vida que deve e pode bater na porta de seu estúdio. (LUKÁCS, 1965, p. 193)

Finalmente, Lukács salienta que o isolamento de Adrian como representação do estado da sociedade alemã também engloba o problema da arte moderna. Tal questão é fulcral para a realização do pacto de Adrian, que quer produzir uma obra parodística e de vanguarda. Os problemas que ele enfrenta em sua composição são semelhantes àqueles apontados por Adorno a respeito das dificuldades do romance em representar a realidade na modernidade – e, não por acaso, em dado momento o diabo assume feições semelhantes às de Adorno. Diante de tal ambição, o diabo já o alerta: “O que na era clássica talvez se pudesse obter sem a nossa intervenção, hoje em dia somente nós podemos oferecer” (MANN, 2015, p. 276).

Como se sabe, para Lukács esse é também um problema político. Para ele, algumas obras do modernismo (as de James Joyce, Virginia Woolf e John dos Passos, para citar apenas três) tendem a se isolar em um mundo subjetivo e ignorar os problemas externos, focando demais na individualidade e interioridade e pouco na ação. A opinião de Lukács é questionável principalmente quando ele liga esse tipo de obra à ascensão do fascismo, porém ela é importante na medida em que demonstra o nexos entre os questionamentos de Adrian sobre a arte e os rumos políticos da sociedade burguesa. Poderíamos ir além: ela é importante na medida em que demonstra como os questionamentos de Adrian sobre a arte são solucionados através do pacto, do isolamento perante a sociedade, do adiantamento diabólico que anula a experiência pessoal.

Dessa forma, podemos entender como o rompimento oposto à formação não se limita apenas a Adrian, mas se estende aos problemas político-estéticos da época da escrita do romance. Todos os elementos anteriormente citados quando comparamos as trajetórias de Adrian e Hans podem ser interpretados num âmbito mais geral como a ruptura que acontece na história alemã – ruptura, poderíamos dizer, que começou já na *Montanha mágica*, quando a guerra explode e muda permanentemente os rumos da nação alemã.

CONCLUSÃO – OU, UMA OUTRA FORMAÇÃO POSSÍVEL

O presente ensaio comparou *A montanha mágica* e *o Doutor Fausto* sob uma perspectiva crítica que salienta as diferenças teóricas entre formação e pacto fáustico. Procuramos salientar como a trajetória de Adrian se afasta da de Hans apesar das várias semelhanças iniciais. Assim, apesar do isolamento inicial e da doença que envolvem os pactos, Hans acaba trilhando um caminho formativo de abertura para o mundo e para suas mais diversas perspectivas, enquanto Adrian se fecha cada vez mais em si mesmo e firma um pacto que nega o processo formativo, o livre-arbítrio e o aprendizado pela experiência. Por fim, procuramos demonstrar como o rompimento de Adrian tem aspectos gerais que ultrapassam seu destino individual e se relacionam à história da Alemanha.

Como conclusão, gostaríamos de salientar ainda uma última semelhança entre obras. Apesar do final tenebroso dos romances em questão, é interessante perceber que ambos terminam com um tom surpreendente de esperança. Assim, ambos os narradores terminam suas obras com os seguintes questionamentos: “Quando raiará da derradeira desesperança, um milagre que, superior a qualquer fé, traga a luz da esperança?” (MANN, 2015, p. 591) e “Será que também desta festa mundial da morte, e também da pernicioso febre que inflama o céu da noite chuvosa, ainda surgirá o amor?” (MANN, 2016, p. 827).

Amor e esperança. Quando lemos essas últimas duas palavras tão simbólicas, perguntamo-nos se Mann conseguia vislumbrá-las diante de tantas tragédias que afligiram seu país e sua vida pessoal. Acreditamos que sim. Até mais: acreditamos que a resposta afirmativa pode ser justificada através da diferença trabalhada neste ensaio entre a formação e a ruptura.

Num livro onde o tema do pacto vigora desde as primeiras linhas, há ainda uma formação possível: a de Serenus Zeitblom. Nesse sentido, ele é o oposto de Adrian. Se ele não atinge a influência formadora de um Settembrini, certamente ele possui uma série de atributos que o aproximam de um Hans Castorp.

O primeiro e essencial fator é o amor. Diferentemente de Adrian, que abdica do amor ao fazer o pacto, Serenus consegue amar. Não sente um amor muito entusiasmado pela esposa Helene e pelos filhos (com os quais deixou de falar depois que se juntaram ao movimento nazista), mas é evidente o forte amor que sente por Adrian. E, assim como acontece com Hans, o amor é uma porta para que ele aprenda as mais valiosas lições – e, talvez, continue sendo a única resposta possível diante dos horrores que assolavam o mundo.

Há ainda outro elemento importante. Como mencionamos sobre *A montanha mágica*, Hans incorre num erro que é o fascínio pela morte. Toda sua formação passa pelo reconhecimento e retificação de tal erro. Algo semelhante se passa com Serenus. Os sentimentos ambíguos de Zeitblom a respeito de seu amigo são os mesmos que tem sobre sua pátria: ao mesmo tempo em que parece não conseguir olhar de frente o pacto de Adrian (e, de fato, no momento do pacto ele passa a palavra ao amigo, transcrevendo seu texto porque parece ter perdido as palavras), tem sentimentos conflitantes sobre sua pátria. Ele parece assumir o fracasso alemão, mas sempre com dor e uma espécie de culpa:

Os incessantes ensinamentos oficiais que recebemos já nos inculcaram uma convicção tão profunda quanto às consequências esmagadoras, definitivas em sua atrocidade de uma derrota alemã, que nada podemos fazer a não ser temê-la mais do que qualquer outra coisa do mundo. Contudo existe algo que alguns dentre nós, em momentos que a eles próprios se afiguram celerados, temem ainda mais que uma derrota alemã, enquanto outros até o confessam franca e permanentemente, e isso seria a vitória alemã. Nem me atrevo a sondar-me a qual das duas categorias pertencço. Talvez a uma terceira, que almeje a derrota clara e consciente porém sobre interruptos tormentos da consciência. (MANN, 2015, p. 52)

O sentimento de Serenus, acreditamos, tem a mesma raiz que o fez perder seis quilos e meio: ele foi “absolutamente incapaz de resistir (mesmo em um sentido espiritual) às correntes da época que conduziam ao fascismo” (LUKÁCS, 1965, p. 220).

Quando Serenus se refere ao protofascista círculo social do Sr. Kridwiss, ele está também julgando a si mesmo, pois estava junto, no mesmo círculo social, sem fazer algo além de questionar discretamente os camaradas. Aliás, a narração que faz, não esqueçamos, é uma narração *a posteriori*, que se inicia em 1943, depois de mirar de frente o resultado de sua tolerância silenciosa frente aos ideais mais hediondos. Da mesma maneira, acreditamos que o horror extremo diante do pacto feito por Adrian possa representar o choque em reconhecer a possibilidade de o diabo não ser propriamente um ser fantástico e exterior, mas algo que existe dentro de todos nós, convivendo com nosso “Deus”. Se isso é verdade, a possibilidade do pacto (a possibilidade do acordo tácito com a ascensão nazista) pode ser verdade interior para qualquer um, começando por Zeitblom. Rememorando o contato que teve com as ideias protofascistas, entretanto, Serenus pode refletir e formar suas

próprias opiniões. A partir do momento em que ele reconhece esse erro e o testemunha com os próprios olhos, ele pode enveredar em uma educação política que defenda a liberdade individual e a democracia.

Se Serenus pode estar em formação e aprender com seus erros, a Alemanha como nação pode traçar o mesmo caminho. Se há esperança para Serenus (mesmo que a esperança signifique apenas continuar vivo, narrar a história de seu amigo e reconhecer o erro político de seu país), há esperança para a Alemanha. E o milagre que traga a esperança pode ser justamente o sonho de amor que outro personagem em formação ousou ter. É por isso que, falando a respeito da obra de Mann, Lukács ainda encontra o vislumbre da mudança e da formação:

Por ter, entretanto, vivido e meditado esta tragédia mais dolorosa e mais profundamente do que qualquer outro de seus contemporâneos burgueses, ele vê no horizonte aquilo que lhe é artisticamente necessário, como solução, para imprimir ao conflito trágico uma formação definitiva e universal. (LUKÁCS, 1965, p. 23)

LUÍSA DE QUADROS COQUEMALA — Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Teoria e Literatura Comparada da FFLCH-USP. O presente artigo foi apresentado como trabalho final do curso “Configurações do pacto Demoníaco: um Motivo Literário em Perspectiva Comparada”, ministrado pelo Prof. Dr. Marcus Vinícius Mazzari. Contato: luisa.coquemala@outlook.com.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CANDIDO, Antonio. “O homem dos avessos”. In: *Tese e antítese: ensaios*. 4. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000, p. 121-139.

GOETHE, Johann. *Fausto: uma tragédia – Primeira parte*. Trad. de Jenny Klabin Segall; apresentação, comentários e notas de Marcus Vinícius Mazzari; ilustrações de Eugène Delacroix. São Paulo: Editora 34, 2020.

História do doutor Johann Fausto. Trad. Magali Moura. São Paulo: Filocalia, 2019.

HITLER, Adolf. *Minha luta*. Trad. Klaus von Puchen. São Paulo: Centauro, 2016.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Trad. de Paulo Quintela. Coimbra: Coimbra Editora Limitada, 1958.

LUKÁCS, Georg. “Thomas Mann e a Tragédia da Arte Moderna”. In: *Ensaio sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965, p. 178-234.

MANN, Thomas. Introdução à *Montanha Mágica* para os alunos de Princeton. São Paulo: Perspectivas, 1996, p. 131-142.

MANN, Thomas. *A gênese do Doutor Fausto*. Trad. Eduardo F. Henrique. São Paulo: Editora Mandarin, 2001.

MANN, Thomas. *Travessia marítima com Dom Quixote: ensaios sobre homens e artistas*. Trad. de Kristina Michaelles e Samuel Titan. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

MANN, Thomas. *Doutor Fausto: a vida do compositor Adrian Leverkühn narrada por um amigo*. Trad. de Herbert Caro. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Trad. de Herbert Caro. Posfácio e revisão da tradução Paulo Soethe. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

MAZZARI, Marcus Vinícius. *Labirintos da aprendizagem: pacto fáustico, romance de formação e outros temas da literatura comparada*. São Paulo: Editora 34, 2010.

MAZZARI, Marcus Vinícius. “Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister: 'Um magnífico arco-íris' na história do romance.” *Literatura e Sociedade*, n. 27, jan.-jul., 2018, p. 12-30.

RAMIRES, Francisco José. “A *montanha mágica*: formação e fortuna de Hans Castorp.” *Literatura e Sociedade*, n. 28, jul.-dez., 2018, p. 163-182.

SCHWARZ, Roberto. “Grande Sertão e Doutor Fausto”. In: *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

VEJMELKA, Marcel. “A travessia perigosa: *Grande sertão: veredas* e *Doutor Fausto* em leitura dialógica.” *Estudos Avançados*, n. 23, v. 65, 2009.

LAOCOONTE EM MOVIMENTO[1]

– EDUARDO SAVELLA

RESUMO

Resenha dupla de dois ensaios que traçam panoramas históricos e conceituais de estudos comparativos entre a literatura e as artes plásticas: “Relações homológicas entre literatura e artes plásticas – algumas considerações” (1997), de Aguinaldo José Gonçalves, e “Introdução/Intradução: *mimesis*, tradução, *enárgeia* e a tradição da *ut pictura poiesis*” (1998), de Márcio Seligmann-Silva. Este segundo ensaio introduz edição da tradução de Seligmann-Silva para o português da obra *Laocoonte: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia* (1766), de G. E. Lessing. Traçam-se relações entre os dois ensaios, bem como comentários sobre a história dos referidos paralelos entre as artes, tal como apresentados pelos autores, com ênfase nas visões de Lessing.

Palavras-chave: *Ut pictura poiesis*; *Laocoonte*: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia; Aguinaldo José Gonçalves; Márcio Seligmann-Silva; Gotthold Ephraim Lessing.

ABSTRACT

A review of two essays that trace historical and conceptual panoramas on the relations between literature and the visual arts: “Homological relations between literature and visual arts – some considerations” (1997), by Aguinaldo José Gonçalves, and “Introduction/Intranslation: mimesis, translation, enárgeia and the ut pictura poiesis tradition” (1998), by Márcio Seligmann-Silva. The latter essay introduces the edition of Seligmann-Silva’s translation into Portuguese of Laocoön: an essay on the limits of painting and poetry (1766), by G. E. Lessing. Relations between the two essays are made, as comments on the history of the mentioned parallels, as presented by the authors, with an emphasis on Lessing’s point of view.

Keywords: *Ut pictura poiesis*; *Laocoön: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*; Aguinaldo José Gonçalves; Márcio Seligmann-Silva; Gotthold Ephraim Lessing.

A comparação entre a literatura e as artes plásticas envolveu, durante sua história, considerações sobre a arte como representação do mundo sensível e das ideias, a diferença básica entre os meios simbólico e icônico, bem como pressupostos de semelhança entre procedimentos pictóricos e figurações conceituadas no campo da retórica. Essa comparação também incluiu o *paragone*, ou competição (segundo o termo italiano utilizado para se referir a essa disputa entre artes), de modo a determinar qual era o *melhor* meio de representação. Daí a querela do pintor renascentista Leonardo da Vinci contra a poesia, a favor da *virtù* visiva, contra as correntes que viam entre essas duas artes sobretudo a semelhança de duas irmãs, segundo interpretação de uma famosa expressão da *Arte Poética* de Horácio: “*ut pictura poiesis*”, isto é, “poesia é como pintura”. Essas correntes frequentemente submeteram a estruturação pictórica à teoria linguística da retórica e da poética, à “tutela do *logos*” (SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 13). Outras correntes, ao contrário, contrapostas posteriormente, reconheceram como característica poética a capacidade de *visualização* da linguagem ou, nas palavras do iluminista alemão G. E. Lessing, aquela de “elevar [seus] signos arbitrários até a dignidade e a força dos naturais” (*apud* SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 53). Para Lessing, um dos procedimentos decisivos na produção dessa imaginação icônica é a metáfora, bem como o conceito de *enárgeia*, proveniente da antiguidade, que para Lessing é sinônimo de ilusão pictórica produzida pelas palavras, seria “o conceito-chave do *Laocoonte*” (LESSING, 1998, p. 189), seu tratado sobre as fronteiras entre pintura e poesia, segundo expressão de Márcio Seligmann-Silva, tradutor dessa obra para o português.

As considerações acima se baseiam no panorama histórico fornecido por um dos dois ensaios aos quais esta resenha se refere. Ambos os ensaios, na verdade, se complementam durante a leitura numa introdução panorâmica à história da comparação interartística entre a literatura e as artes plásticas. De acordo com a ordem de publicação, o primeiro é o de Aguinaldo José Gonçalves, intitulado “Relações homológicas entre literatura e artes plásticas – algumas considerações” (1997). O segundo, aquele que me forneceu as informações do primeiro parágrafo, é a introdução de Márcio Seligmann-Silva para sua tradução do *Laocoonte*: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia, de G. E. Lessing, intitulado “Introdução/Intradução: *mimesis*, tradução, *enárgeia* e a tradição da *ut pictura poiesis*” (1998). Ambos os ensaios se diferenciam muito entre si, tanto em relação aos propósitos como aos métodos. Gonçalves, cujos estudos críticos o conduziram a investigação de “homologias construtivas” entre “dois objetos específicos: a poesia lírica e a pintura” (GONÇALVES, 1997, p. 58), sintetiza no ensaio sua

- [1] Este artigo é o resultado de uma das propostas de resenha, feita pela profa. Betina Bischof aos alunos, como trabalho de aproveitamento para a disciplina de pós-graduação “Espaços Inter-Relacionais: entre Literaturas, entre Literaturas e outras Artes e entre Literaturas e outros Saberes”, ministrada pelas Profas. Cleusa Rios Pinheiro Passos, Sandra Margarida Nitri e professores convidados, no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH/USP, no primeiro semestre de 2021. O objetivo da proposta feita aos alunos era, no formato de resenha, comparar os ensaios de Aguinaldo José Gonçalves e Márcio Seligmann-Silva, citados adiante, no âmbito dos temas tratados em classe relacionados ao estudo comparativo entre as artes.

vertente intersemiótica através de uma recapitulação de suas inspirações, bem como da sugestão do “signo imaterial” ou propriamente artístico, que retoma do livro *Proust e os signos*, de Gilles Deleuze, a propósito de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, este um caso paradigmático de “ensaio ficcional” que é, para Gonçalves, “um texto anfíbio [...] um teatro de signos” (idem, p. 66).

Seligmann-Silva, por sua vez, segundo a conveniência de uma introdução para sua tradução do *Laocoonte*, contextualiza a história do *paragone* entre poesia e pintura durante a Idade Moderna, desde a querela emblemática de Leonardo e sua semiótica “*in nuce*” (cf. SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 15) ao contexto filosófico e crítico, pré-romântico ou iluminista, representado por Lessing. Enquanto Lessing, por exemplo, enfatiza as fronteiras entre os dois meios já no título de seu tratado, estas são polemizadas no ensaio de Gonçalves (justamente em relação a noções do tratado de Lessing) via formulações de diversos teóricos, alguns indicados adiante, a respeito da imbricação entre espaço e tempo em ambas as artes (enquanto o iluminista estabelecia o espaço como objeto fundamental da pintura e o tempo como da poesia). A poesia, como defende Gonçalves através de suas referências, apresenta um aspecto espacial assim como a pintura um temporal (incluídas nesta, como faz Lessing, as artes plásticas em geral), o que sugere o movimento do *Laocoonte* (escultura famosa da antiguidade clássica, objeto central do tratado de Lessing), indicado no título deste artigo.

A distinção entre os signos naturais e arbitrários, como empregada por Lessing na citação referida no primeiro parágrafo, é paradigmática na história moderna da comparação entre as duas artes, como se lê no ensaio de Seligmann-Silva. Análoga à distinção peirceana entre ícone e símbolo, a distinção entre signos naturais e arbitrários já se encontrava nas formulações de Leonardo, como aponta nosso autor no segmento “O *paragone* de Leonardo da Vinci” (idem, p. 14-17), e foi sistematizada pelo Abade Dubos em sua obra *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719). Os signos naturais mantêm uma relação de semelhança sensível com seus referentes, enquanto os signos artificiais só fazem sentido através da convenção. No ensaio de Gonçalves, essa distinção aparece já no início de uma retrospectiva sobre suas “articulações mentais” intersemióticas, incluindo uma nota explicativa sobre a sistematização da referida distinção em Dubos (GONÇALVES, 1997, p. 58). O livro de Dubos representa, segundo Seligmann-Silva, “um marco no processo de passagem da tradição retórica e poética clássicas para a construção de uma abordagem propriamente estética do fenômeno artístico” (SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 21). Em Dubos a ênfase na visualização ou *enargeia* está

presente (como também em Lessing), bem como na função poética de comover, menos através do intelecto que da emoção e dos sentidos. Em sua sistematização semiótica o *paragone* recorre na valorização da imediatez proporcionada pelos signos naturais, coisa que também Leonardo já distinguia, como exemplificado numa síntese impressionante do pintor italiano, citada por Seligmann-Silva: “A imaginação não vê tão excelentemente quanto o olho” (*apud* SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 15). O panorama histórico de Seligmann-Silva fornece perspectivas que se contrapõem entre si, partindo de Leonardo e tratando de pensadores como Dubos, J. J. Breitinger, o Abade Batteux, Diderot e Moses Mendelssohn. Com Breitinger, por exemplo, encontramos concepção oposta à do valor positivo da imediatez dos signos naturais, presente em Leonardo e Dubos. Enquanto para Dubos, citado por Seligmann-Silva, “o olho está mais próximo da alma que da orelha” (*idem*, p. 23) e, agora nas palavras do comentador, “a linguagem ideal seria uma que pudesse dispensar os signos” (*idem*, p. 24) – daí a valorização da iconicidade – para Breitinger, segundo Seligmann-Silva, “a linguagem mais direta é a intelectual e artificial” (*idem*, p. 31), justamente por mobilizar as estruturas conceituais do intelecto.

Para além da distinção no nível dos meios de representação, a sugestão de um signo *imaterial* identificado à obra artística, independente do meio, parece ser um dos horizontes de perquirição apontados pelo ensaio de Gonçalves. Por que seria o signo da arte um “signo imaterial”, segundo aceção de Gilles Deleuze referida por Gonçalves, e em que medida essa homologia no plano imaterial se relaciona a uma ideia de equivalência e traduzibilidade entre poesia e artes plásticas? Gonçalves, no ensaio, remonta seus passos como receptor de poemas e pinturas, de modo a sintetizar a imbricação dos dois meios em sua imaginação. Em certo momento do texto, o autor parece flagrar no processo metafórico uma homologia de procedimentos entre poesia e pintura:

Antes de encontrar uma resolução para cada um dos sistemas, complexos e enigmáticos em si mesmos, passei a perceber que um me fazia compreender um pouco mais o outro e vice-versa. Tratava-se da manifestação do poético, engendrado por meios distintos de expressão, mas cujo caráter singular advinha, em todos eles, do modo de construção que acabava sempre no mesmo resultado: a composição da metáfora (GONÇALVES, 1997, p. 59).

Ao reconhecer o procedimento metafórico na pintura, Gonçalves parece indicar o caráter relacional ou paradigmático que se daria entre elementos visuais de uma obra. Percebidos, por exemplo, de maneira

rítmica, estabelecem um paralelismo, similaridade ou contraste entre si. A conceituação de Roman Jakobson para a metáfora e a metonímia como relacionadas a dois modos básicos de arranjo da linguagem, a seleção e a combinação, que se sobrepõem quando a mesma se dá em sua função poética (cf. JAKOBSON, 2003), parece ser aludida por Gonçalves:

Tais procedimentos [de mobilidade analógica do pensamento] são responsáveis pela construção da *imagem* que singulariza o objeto conhecido e podem se dar por relações de contiguidade, por relações de similaridade, ou ainda pela sobreposição de ambas, e é a partir desses procedimentos que podemos falar de relações analógicas, homológicas e associativas. (GONÇALVES, 1997, p. 59)

Porém, é ao indicar a ideia de “espiritual” na pintura, formulada pelo pioneiro da pintura abstrata Wassily Kandinsky, bem como a diferenciação de Deleuze entre signos materiais e imateriais (os segundos seriam os signos artísticos), que Gonçalves busca formular um nível receptivo em que o resultado de meios artísticos distintos convergem numa estrutura comum de percepção: “o signo da arte [para Deleuze] confere a verdadeira unidade, unidade esta de um sentido inteiramente espiritual. [...] Essa natureza imaterial do signo da arte [...] é [...] o que unifica todos os sistemas, independentemente de seus meios expressivos” (idem, p. 60). No mesmo sentido, Gonçalves encontra nas formulações do poeta francês Paul Valéry, “alquimista do espírito” (idem, p. 61), uma “homologia profunda” do pensamento estético que o conduz a um ponto mais elevado dessas relações [entre as artes]” (idem). Valéry também é lembrado por Gonçalves como grande estudioso do método de Leonardo da Vinci – o pintor teria atingido “a dimensão da *forma* na dinâmica do pensamento puro” (idem). O estudo de homologias entre os dois meios artísticos é, assim, sugerido por Gonçalves através de uma multiplicação caleidoscópica de pontos de vista teóricos[2], cujo horizonte é o signo imaterial e cuja dominante, talvez, se encontre no âmbito receptivo. Indicativo nesse sentido é como Gonçalves, nesse ensaio, parte de considerações sobre sua própria experiência com as obras. Este aspecto é explicitado pelo autor no momento em que introduz o conceito de signo imaterial ou artístico:

Todo pensamento que se dispõe a adentrar devidamente as esferas do estético, sobretudo a estética da palavra, acabará por defrontar-se com o universo dos demais sistemas. Na verdade, o que ocorre é um encontro de valor inestimável: o encontro do receptor da obra, ou seu realizador em terceira instância mimética, lembrando Paul Ricoeur ou

[2] Os teóricos da cultura e da literatura Jean Starobinski e Northrop Frye também são comentados nesse sentido pelo autor. Adiante comenta-se uma referência a Frye no ensaio de Gonçalves.

os teóricos da recepção alemã, com o que se poderia chamar de *signo da arte*. (GONÇALVES, 1997, p. 60)

Segundo Seligmann-Silva, foi no século XVIII, justamente no contexto filosófico de Lessing, que se iniciou o desenvolvimento de uma teoria moderna da recepção das obras de arte. Antes, no contexto do Renascimento e do Classicismo francês, era predominantemente atribuído ao espectador “um papel passivo, de *leitor* das obras, de receptor de uma mensagem que poderia ser ‘decodificada’ sem grandes problemas” (SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 19). Isto é característico do que Seligmann-Silva indica como a tradição da *ut pictura poiesis*, que considerava os objetos representados num meio como passíveis de ser “traduzidos” noutro, pois ambas as representações em meios distintos se referem a um mesmo objeto através de certa concepção transparente da mimese, objeto esse que conservaria aspectos de seu caráter em representações bem-sucedidas, independentemente do meio. Sobre a relação da mimese com a tradição da *ut pictura poiesis*, Seligmann-Silva formula:

Pois quem diz *mimesis* diz tradução e diz *ut pictura poiesis* [...], pois a imitação (das imagens) do mundo só existe através de sua tradução, de sua recodificação, quer ela se dê via palavras, quer ela se dê via novas imagens. Na concepção renascentista das artes – que de certo modo perdurará intacta em muitos dos seus dogmas fundamentais até o século XVIII –, todas as artes partem deste pressuposto que as une: a *mimesis*. (SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 12)

O contexto representado por Lessing e que se contrapôs a essa traduzibilidade ideal entre as artes enfatiza o âmbito receptivo, bem como o elemento material e significante (na acepção linguística) das obras, onde se fundamentaram desde então, na modernidade, as possibilidades de homologia nas quais certamente se inscrevem as homologias receptivas e estruturais indicadas por Gonçalves em seu ensaio. Estas não se relacionam, portanto, ao ideal pré-iluminista de traduzibilidade, tal como indicado por Seligmann-Silva. A unidade dos signos imateriais sugerida por Gonçalves seria de ordem diversa daquela concepção de traduzibilidade entre a palavra e a forma plástica. Ainda sobre a diferença entre Lessing e seus predecessores nesse ponto, explicita Seligmann-Silva em suas notas ao *Laocoonte*:

A diferença de Lessing com relação a esses teóricos [anteriores e que compunham uma doutrina relacionada a formulações sobre a escolha do momento mais fecundo para um quadro, comentados logo antes

deste trecho] é que para ele o mais importante não é mais a *inventio*, a *idea* ou a fantasia do artista, tampouco ele se ocupa muito com a exatidão da imitação do real: o essencial na sua abordagem é o momento da recepção, o efeito, a criação da ilusão. Estamos a meio caminho da revolução romântica/moderna. (LESSING, 1998, p. 203)

No ensaio de Gonçalves, a única referência direta a Lessing se dá através da polêmica em relação às fronteiras entre artes espaciais e temporais. Pois no “auge” da teoria de Lessing que apresenta o capítulo XVI do *Laocoonte*, como aponta Seligmann-Silva (cf. LESSING, 1998, p. 202), encontra-se uma síntese da intraduzibilidade entre a pintura e a poesia através da definição de objetos diversos para cada meio, inscrita entretanto num complexo de relações que envolvem a sistematização da *enárgeia*, ou visualização, como atributo poético. A seguinte e extraordinária passagem de Lessing a respeito da ilusão que a poesia deve buscar produzir resume essa concepção retomada da *enárgeia* grega:

O poeta não quer ser apenas compreendido [...]. Antes, ele quer tornar tão vivazes as ideias que ele desperta em nós, de modo que, na velocidade, nós acreditemos sentir as impressões sensíveis dos seus objetos e deixemos de ter consciência, nesse momento de ilusão, do meio que ele utilizou para isso, ou seja, das suas palavras. (LESSING, 1998, p. 205)

O capítulo XVI do *Laocoonte* define a fronteira da pintura como arte espacial e da poesia como arte temporal. O objeto próprio da pintura são os corpos que, nas palavras de Lessing, “existem um ao lado do outro”, enquanto o da poesia são as *ações*, “objetos que se seguem um ao outro” (idem, p. 195). A representação temporal da ação seria uma sucessão de visualizações, sendo que cada uma destas é também diferente de uma pintura pois, ao contrário desta, segundo Lessing, “a poesia só pode utilizar uma única qualidade dos corpos na sua imitação progressiva, e deve, portanto, eleger aquela que desperte a imagem a mais sensível do corpo a partir do lado que ela precisa dele” (idem, p. 196). Seu exemplo, aqui, é a poesia épica de Homero. Isolando-se este trecho temos a fronteira entre as artes sobretudo no nível do objeto.

Antes Gonçalves já indicava, partindo de uma passagem da Anatomia da crítica, de Northrop Frye, a imbricação mútua de espaço e tempo entre artes consideradas como espaciais ou temporais, pelo menos no nível da recepção. Segundo Frye, como citado por Gonçalves, “todas as artes possuem um aspecto temporal e um espacial, seja qual for que tome o comando quando elas se exibem [...] as obras literárias

também se movem no tempo, como a música, e se estendem em imagens, como a pintura” (*apud* GONÇALVES, 1997, p. 62). Para Gonçalves, em seu comentário sobre essa passagem de Frye, “a continuidade temporal e a simultaneidade espacial conjugam-se, por procedimentos estéticos, no que se poderia chamar imagem, rompendo com a fria divisão entre as duas categorias” (*idem*). A polêmica contra a divisão estável entre artes espaciais e temporais, em relação às fronteiras de Lessing, tanto no nível da composição quanto da recepção, é desenvolvida por Gonçalves através de uma citação do pintor modernista Paul Klee. Para Klee, segundo citação de Gonçalves, a importância que Lessing dá a essa divisão seria “uma sábia ilusão” (*apud* GONÇALVES, 1997, p. 64). Gonçalves sintetiza do seguinte modo o descortinar da qualidade do *movimento* nas artes, manifestado por Klee:

O movimento das ideias de Paul Klee revitaliza o fluxo dialético da relação entre ato criador, obra e decodificação, ampliando os universos dentro de um grau de compreensão não dos limites, mas das especificidades de cada arte que preserva as infinitas possibilidades de movimento. (GONÇALVES, 1997, p. 64)

As considerações de Gonçalves sobre homologias entre as artes se dão através dessa percepção moderna de movimento. Assim como também apresentam um aspecto estruturalista ou semiótico, segundo a introdução que o ensaísta faz ao seu método através de uma nota de rodapé encontrada em *Obra aberta*, de Umberto Eco. Gonçalves abre seu ensaio tratando da obsessão, ou paixão, que sempre baseia a perquirição científica, na qual uma metodologia sem preconceitos se faz “imprescindível” quando o objeto são os meios e objetos artísticos e suas relações. Essa liberdade metodológica se relaciona com a *analogia fecunda*, segundo uma declaração de Roman Jakobson sobre a importância das mesmas, comentada por Eco do seguinte modo, na dita nota de rodapé citada por Gonçalves:

Uma analogia deixa de ser indevida quando é colocada como ponto de partida para uma verificação ulterior: o problema agora consiste em reduzir os diversos fenômenos (estéticos ou não) a *modelos estruturais* mais rigorosos para neles individualizar não mais analogias, mas *homologias* de estrutura, similaridades estruturais. (*apud* GONÇALVES, 1997, p. 57)

O dom da analogia fecunda – característico, talvez, do “homem de sentimento fino”, como escreve Lessing no prefácio ao *Laocoonte*, “O primeiro que comparou pintura e poesia entre si era um homem de

sentimento fino, que notava em si um efeito semelhante de ambas as artes” (LESSING, 1998, p. 77) –, sua estruturação em possível homologia, são para Gonçalves o “princípio fundamental” de sua vertente de estudos interartísticos. A abertura do comparatista à analogia fecunda implica uma “consciência de mobilidade”, que se opõe a uma impermeabilidade do pensamento a estruturas metafóricas e “atua como ancoradouro” (GONÇALVES, 1997, p. 58), no campo da literatura comparada, quando este se vê ocupado pela analogia simplista. Essa fecundidade original de Jakobson não deixa de recordar, sem perder Lessing de vista, o equilíbrio crítico entre entendimento e espírito (*Scharfsinn/Witz*) que o iluminista prescreve em seu prefácio ao *Laocoonte*, dualidade que, segundo Seligmann-Silva, “era usual na época e opõe o discurso lógico e preciso [...] ao pensamento combinatório, que funciona com base na associação de semelhanças” (LESSING, 1998, p. 80-81). Para Lessing, o balanço entre entendimento e espírito é raro e imprescindível ao crítico, assim como para Gonçalves o decisivo é fazer de uma analogia fecunda o estudo de uma homologia.

Assim, fica mais clara a dupla função das considerações sobre a tradução que abrem o ensaio de Seligmann-Silva. Este aproveita a importância de Lessing na história da teoria da tradução para caracterizar sua própria prática de tradutor na versão em português do *Laocoonte*. Segundo Seligmann-Silva, Lessing expressa uma nova atitude de relativismo cultural em cuja esteira nosso ensaísta caracteriza uma concepção moderna de tradução e, por contiguidade, a sua própria. A tradução não deve ocupar o lugar do texto original, mas “ser definida como prática de destruir a aura, de ‘abrir’ textos e mostrar suas entranhas” (SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 11). Essa condução para dentro está indicada em seu título (“Introdução/Intradução”), duplicado por paronomásia que parece se referir ao título de um poema de Augusto de Campos, “Intradução”. A utilização criativa do prefixo “Intra-”, semanticamente próximo de “Intro-”, considerando a significação de negatividade da partícula “In-”, indica a noção de impossibilidade inerente da traduzibilidade, ao mesmo tempo em que o aproxima do sentido de iniciação educativa do primeiro termo. O tradutor, assim, é um introdutor que media o contato do leitor com o texto, propósito que se materializa no trabalho de Seligmann-Silva através de densidade de seu ensaio introdutório e informativo, bem como do meticuloso aparato crítico do volume. A “intradução” também remete à inversão de paradigmas no interior do *paragone* entre as artes que se deu no contexto histórico de Lessing, quando se dissolveu o *ut pictura poiesis* e em que, “se tudo é linguagem e imagem, a discussão não deve se dar mais nos termos da

mimesis, mas sim em termos de uma teoria da linguagem produtora do mundo” (idem, p. 29) através da qual nos entusiasma a fina percepção de semelhanças e diferenças entre imagem e palavra.

EDUARDO SAVELLA – Mestrando em Letras pelo Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada na Universidade de São Paulo. Contato: eduardo.savella@gmail.com.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GONÇALVES, Aguinaldo José. “Relações homológicas entre literatura e artes plásticas – algumas considerações”. *Literatura e Sociedade*, n. 2, v. 2, p. 56-68, 1997.

JAKOBSON, Roman. “Linguística e poética”. In: *Linguística e Comunicação*. Trad. de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2003, p. 118-62.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte*: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia. Trad., intr. e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Introdução/Intradição: Mimesis, Tradução, Enárgeia e a Tradição da *ut pictura poiesis*”. In: LESSING, G. E. *Laocoonte*: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia. Trad., intr. e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998, p. 9-73.

SOBRE O GÊNERO LITERÁRIO DO *QUIXOTE*

— RAFAEL MARIANO DOS SANTOS

RESUMO

Este ensaio tem por objetivo discutir a questão do gênero do *Quixote*. Sabemos que se trata de lugar-comum, em livros de crítica e história literária, a aplicação genérica do rótulo de “primeiro romance moderno” à criação máxima de Cervantes. Diante disso, surge a pergunta: será que essa classificação se sustenta? Apesar de entendermos tal designação como imprecisa, não temos a pretensão de refutar, exaustivamente, todas as limitações que esse tipo de categorização impõe à compreensão da obra, mas, apenas, de problematizar o assunto, tendo em vista o fato incontestável de que o romance moderno absorveu várias técnicas do texto cervantino. Após breve comentário sobre a história da interpretação da obra, passaremos pela questão terminológica e tentaremos observar, a partir do contexto em que o romance surgiu e de algumas de suas características, se tal nomenclatura pode ser aplicada à obra do mestre espanhol.

Palavras-chave: *Quixote*; Gênero literário; Romance.

ABSTRACT

This essay aims to discuss the question of Quixote's gender. We know that this is a commonplace, in books of criticism and literary history, the generic application of the label "first modern novel" to Cervantes' ultimate creation; in view of this, the question arises: does this classification hold? Although we understand this designation as imprecise, we don't intend to exhaustively refute all the limitations that this type of categorization imposes on the understanding of the text, but only to problematize the subject, in view of the undeniable fact that the novel modern has absorbed various techniques from the Cervantes' text. After a brief comment on the history of the interpretation of the text, we will go through the terminological question and try to observe, from the context in which the novel emerged and from some of its characteristics, whether this nomenclature can be applied to the work of the Spanish master.

Keywords: *Quixote*; Literary genre; Novel.

Lê-se, em textos de diversos teóricos da literatura que se ocupam do romance e de suas características, que o *Quixote* foi o livro que inaugurou o gênero. Estudiosos de prestígio entendem ser a obra máxima de Cervantes o primeiro romance moderno, opinião esta que exerce, conseqüentemente, forte influxo sobre a crítica que, de maneira geral, assim o aborda até hoje. Vejamos alguns exemplos. Em *A Teoria do Romance*, Lukács afirmou “*Dom Quixote*, como aliás quase todo o romance verdadeiramente grande [...]” (2009, p. 107). Bakhtin também categorizou o texto cervantino dessa maneira – “Os representantes da segunda linha estilística do romance (Rabelais, Johann Fischart, Cervantes e outros) [...]” (2015, p. 191). Em *A arte do romance*, Milan Kundera perguntou “O que quer dizer o grande romance de Cervantes?” (2016, p. 15). Como se leu, nas considerações acima, para estes críticos, a questão do gênero literário do *Quixote* parece algo já delineado.

É evidente que muitas características do gênero podem ser observadas no *Quixote* e não apresentamos nenhuma objeção quanto a isso; ao contrário, pensamos que Milan Kundera se expressou de maneira bastante precisa acerca da contribuição de Cervantes, ao afirmar que se trata de uma “herança depreciada”. Após mencionar a fala de Husserl, na qual o filósofo discorreu acerca da ambigüidade moderna “que é, ao mesmo tempo, degradação e progresso e, como tudo o que é humano, contém o germe de seu fim em seu nascimento” (2016, p. 12), o escritor tcheco afirmou que “se é verdade que a filosofia e as ciências esqueceram o ser do homem, parece mais evidente ainda que com Cervantes se formou uma grande arte europeia que é justamente a exploração desse ser esquecido” (2016, p. 13).

O que questionamos aqui não é a contribuição de Cervantes para a arte narrativa, mas antes a imposição do rótulo de primeiro romance moderno, sem uma análise mais detida da questão. Segundo o cervantista Javier Blasco “Cervantes conoce y usa el término ‘novela’, pero dicho término no significa en su pluma lo mismo que significa para un lector del siglo XX” (BLASCO, 1998, p. 11). O uso de tal designação parece-nos um tanto apressado, por desconsiderar não apenas o contexto sócio-histórico, mas as condições intelectuais em meio às quais o mestre espanhol engendrou a sua obra máxima. Antes de nos determos nas questões da terminologia e nas condições sociais em meio às quais o romance surgiu, vejamos a que se deve a classificação de “primeiro romance moderno” atribuída ao *Quixote*.

BREVE COMENTÁRIO SOBRE A HISTÓRIA DA INTERPRETAÇÃO DO QUIXOTE

A categorização do *Quixote* como romance deve-se, sobretudo, aos filósofos alemães dos séculos XVIII e XIX, que o liam como um perfeito modelo de obra romântica. Assim sendo, procuravam desvendar os possíveis sentidos alegóricos, ocultos no texto. Como explicou Maria Augusta Vieira, os românticos não consideravam a paródia literária das novelas de cavalaria um fator essencial à compreensão do texto, entendendo que a obra “procede de uma atitude fundamentalmente romântica do próprio autor diante da existência” (1998, p. 67). Esse modo de leitura é anacrônico porque desconsidera as condições históricas, sociais e culturais da época de Cervantes, além de impor um modelo de interpretação criado muito tempo depois daquele em que a obra foi escrita.

Segundo Maria Augusta Vieira, uma das principais obras a difundir essa concepção foi a história literária escrita pelo filósofo Friedrich Bouterwek, contemporâneo dos irmãos Schlegel, publicada em 1804, onde o autor explicita “sua admiração irrestrita em relação ao *Quixote* para em seguida acrescentar que seria uma pista falsa considerar a obra como puro divertimento, ou mesmo como um livro escrito para ridicularizar os livros de cavalaria” (1998, p. 67). Adiante, veremos que o próprio Cervantes explicitou ser o divertimento um de seus propósitos; à época, o estatuto do cômico era completamente diferente do que possuía no período romântico:

Nos tempos do Quixote, o cômico estava equiparado ao sério, ou seja, ainda não se atribuía à seriedade maior importância que à comicidade e, além disso, Cervantes compartilha da crença renascentista que encontra poderes terapêuticos no riso. Com a instauração da hierarquia dos gêneros a partir do século XVII, o cômico será rebaixado ao limiar do literário, deixando de ser considerado como capaz de expressar a complexidade do mundo (VIEIRA, 1998, p. 71).

Ao longo de todo o século XIX, influenciados pelo romantismo, a maioria dos críticos ainda interpretavam o texto como uma “metáfora de los contradictorios, pero inseparables, componentes de la personalidad humana” (REGUERA, 2005, p. 63). Seguindo com José Montero Reguera:

En efecto, fueron los románticos alemanes quienes inauguraron la interpretación simbólica y filosófica de la obra cervantina. Federico Schlegel descubrió en Don Quijote un personaje romántico y en Cervantes un creador original y artista consciente, equiparable a

Shakespeare o Goethe. A. W. von Schlegel, por su parte, realizó una interpretación simbólica de la pareja protagonista, como encarnación de la poesía y prosa de la vida. Schelling, finalmente, fue el que concibió el *Quijote* como una antinomia entre lo ideal y la realidad, entre espíritu y matéria, alma y cuerpo, con términos que determinaron la crítica posterior (2005, p. 46).

É possível perceber, dentre os primeiros críticos do início do século XX que tentaram explicar o *Quixote*, a influência da abordagem romântica. Os rumos quanto à interpretação da obra começaram a mudar em 1925, com a publicação de *El pensamiento de Cervantes*, de Américo Castro, obra em que o pesquisador estudou o texto cervantino a partir das diretrizes de sua época, tais como a influência de Erasmo, as relações com a cultura italiana, o humanismo renascentista, etc. Nas palavras de Montero Reguera, Castro “[...] contribuyó de manera decisiva a acabar con la imagen de Cervantes como “ingenio lego”, a la vez que mostró una personalidad no tan modélica, capaz de poner en tela de juicio a su propia entorno, con expresiones de inequívoca modernidad” (2005, p. 93). Passemos, agora, à intrincada questão da terminologia.

TERMINOLOGIA

Ao público leitor, em geral, poderá parecer tratar-se de questiúncula, mas a terminologia utilizada para referir-se à obra cervantina pode gerar alguma confusão em relação ao gênero. Como sabemos, o termo romance possui variadas acepções, não apenas entre as línguas românicas, mas, até mesmo, dentre outras famílias linguísticas. Além disso, o termo possui diferentes significados dentro de uma mesma língua, como nos casos do português e do espanhol que, por relação de interesse, proximidade e limite, tentaremos analisar de maneira pormenorizada.

Originalmente, a palavra romance não designava um gênero narrativo, mas a fala coloquial, popular. O vocábulo deriva, provavelmente, dos termos latino *romanice* ou do provençal *romans*, que significam “em língua românica (por oposição a *latine loqui*, língua latina)” (MOISÉS, 2013, p. 411). É importante salientar essa distinção, pois, com a conquista dos povos denominados bárbaros pelos romanos, o latim fundiu-se aos falares desses grupos, dando origem às línguas românicas. Como explicaram Rodolfo Ilari e Renato Basso, o latim falado pelos conquistadores não era nem o clássico, nem o eclesiástico, e sim o vulgar, uma terceira variedade, ou seja, o vernáculo^[1].

[1] “A palavra vernáculo caracteriza um modo de aprender as línguas: o aprendizado que se dá, por assimilação espontânea e inconsciente, no ambiente em que as pessoas são criadas. A vernáculo opõe-se tudo aquilo que é transmitido através da escola” (ILARI; BASSO, 2009, p. 15)

A palavra "romance" passou a designar um gênero narrativo na Espanha. Referindo-se a uma "composição poética tipicamente espanhola, de origem popular, de autoria não raro anônima e de temática lírica ou/e histórica, geralmente em versos de sete sílabas, ou redondilhos maiores" (MOISÉS, 2013, p. 411), os romances eram transmitidos oralmente na Idade Média, sendo reunidos no *Romancero General*, publicado em 1600. No entanto, ao se referirem ao gênero narrativo, tal como o conhecemos hoje, os espanhóis usam o termo *novela*. Vejamos, a esse respeito, o que afirmou Luiz Costa Lima:

"História", "fábula", "romance", "novela" saturavam o campo das expressões possíveis. O castelhano adotou o termo menos difundido, "novela", sem, entretanto, confundir-lo, como em inglês, com o relato em que prima a representação do cotidiano, por oposição a "romance", só em inglês reservado para o fantástico e fabuloso (LIMA, 2009, p. 214).

Apesar de demonstrar conhecer os problemas gerados pela questão da nomenclatura, Costa Lima opta por considerar o *Quixote* um romance, atribuindo-lhe o sentido atual da palavra. Mais à frente, veremos que esta opção não é a melhor, por se tratar de um caso em que não há como pensar em uma categorização clara e precisa. Em português, sabemos que o vocábulo pode designar tanto o gênero narrativo de maior extensão (novela também designa uma espécie narrativa, menor que o romance), quanto um enlace amoroso, podendo ainda, neste último caso, carregar uma conotação pejorativa, dependendo da situação de uso.

Daí, surge a pergunta: qual é a relação desse termo com o *Quixote*? Por que toda essa discussão? A resposta não é simples, nem exata; trata-se de uma questão complexa, que demanda alguma pesquisa. Quando utilizamos a nomenclatura romance para nos referirmos às narrativas de maior extensão, em geral, o fazemos segundo a acepção atual, ou seja, com um sentido que não existia na época de Cervantes. Em espanhol, ocorre o mesmo: utiliza-se, de maneira corrente o termo *novela* para aludir ao texto cervantino, o que também não comporta a abrangência da obra, pois, à época, o vocábulo designava narrativas curtas, à maneira italiana (lembramos que Cervantes compôs um conjunto de narrativas curtas *Novelas Ejemplares*). Isto posto, surge ainda outra pergunta: quais gêneros existiam quando o *Quixote* foi escrito? Em outras palavras, como classificar o *Quixote*, de acordo com os critérios da época?

Apesar de contrário ao uso do vocábulo *novela* para referir-se ao *Quixote*, o cervantista britânico E. C. Riley, no artigo “Una cuestión de género” não se opõe totalmente ao uso do termo *romance*, desde que considerado segundo a acepção antiga da palavra e se entenda que, no caso, a aproximação maior é em relação aos romances em prosa. Para Riley, Cervantes “[...] leyó, escribió y entendió el *romance* extremadamente bien, y, sin rechazarlo ni condenarlo, lo usó, jugó con él y, conscientemente, buscó el modo de extraer de esa fuente nuevas formas de ficción” (2001, p. 2).

Cervantes escreveu sua obra máxima a partir da paródia de um gênero que, apesar de perseguido^[2], era bastante popular. Dentro dessa estrutura, ele inseriu outras paródias, como a que fez em relação ao gênero pastoril (caso da pastora Marcela em *DQ* I, cap. XIV), ao sentimental (lembramos os encontros ocorridos na estalagem de Juan Palomeque, *DQ* I, cap. XXX em diante), ao histórico (pensemos em Cide Hamete Benengeli apresentando-se como historiador, e nos papéis por ele encontrados, contendo a história de dom Quixote), dentre outros. Podemos, então, pensar em paródias sobrepostas, além de narrativas intercaladas. Mais à frente, Riley ratifica a dificuldade de classificação da obra:

Su primera y su última obras publicadas fueron *romances*. Entre éstas publicó la mezcolanza de las *Novelas Ejemplares* y las dos partes del *Quijote*, obra ésta tan compleja que no puede ser pensada sólo como anti-romance. El considerar el *romance* como algo fundamental o central en la ficción cervantina no es incompatible con la opinión de que su mayor originalidad – al menos en nuestra lectura actual de la historia literaria – se debe al desarrollo de formas ficticias lejanas ao romance y prácticamente novelescas” (2001, p. 2).

Ainda neste artigo, Riley esboçou um quadro em que compara as principais diferenças entre a novela e do romance em prosa, defendendo que a liberdade de imaginação foi o mais importante atributo que o *Quixote* herdou do romance. Há que se destacar que essa liberdade, segundo Riley, encontrava-se sujeita a “ciertas convenciones, más restrictivas que todas las demás a que está sujeta la novela realista moderna [...]” (2001, p. 3). Sobre essa questão, Maria Augusta Vieira explicou que

os tratados de poética, que simultaneamente se difundiam pela Europa e em especial pela península Ibérica, também exerciam indiretamente um controle da imaginação a partir de alguns princípios de composição, como a imitação, o decoro, a verossimilhança, formulados sobretudo a partir de leituras da poética aristotélica que condicionavam as possibilidades do discurso ficcional a um conjunto de preceptivas. (VIEIRA, 2012, p. 155)

[2] “Os livros de cavalaria, de grande difusão na Espanha ao longo do século XVI, enquadravam-se perfeitamente nesse grupo (de obras que visavam ao deleite), uma vez que representavam um estímulo para a imaginação, com o risco de transportar o leitor para universos fantasiosos, distantes do que a Coroa e a Igreja pretendiam para seus homens, além de serem considerados mentirosos e inimigos da verdade, promovendo o ócio, a sensualidade e o vício” (VIEIRA, 2012, p. 154).

No ensaio “El género de *Don Quijote*”, Daniel Eisenberg afirmou: “Igual que la Plaza de Cibeles no está en una sola calle, *Don Quijote* no tiene una sola categoría genérica, válida tanto en el siglo XVII como hoy”. Em seguida, Eisenberg aproximou a obra de alguns dos gêneros existentes na época, explicando os motivos pelos quais não podemos encaixar, por assim dizer, o *Quijote*, em tais rótulos. O cervantista demonstrou que a obra possui muitas dessas características, mas não apenas isso; ele começou lembrando que o próprio autor chegou a referir-se ao *Quijote* como história verdadeira. Apesar de não ser considerado, propriamente, um gênero literário, o termo apontava, também, para o ato de narrar acontecimentos. Havia, então, o que era chamado de *historias verdaderas* e *historias fingidas*, sendo estas últimas as que mais se aproximavam das fábulas. Como explicou Javier Balsco, na segunda nota de rodapé de sua introdução:

Para obras como el *Quijote* o el *Persiles*, en la época, se prefiere utilizar la etiqueta de “historia”, en tanto que la de “novela” se reserva para formas escritas de narraciones más breves. De hecho la etiqueta de novela sólo se aplica a las “novelas cortas” escritas a la manera de las ejemplares. (BLASCO, 1998, p. 12)

Anthony Close, em *La Concepción romántica del Quijote*, afirmou que o gênero que mais se aproximou do texto cervantino foi o burlesco. As burlas são abundantes e evidentes na obra, embora não houvesse ainda tal categorização no chamado Século de Ouro. Segundo Close, o burlesco, como gênero, é uma categoria inglesa do século XVIII. Muitos cervantistas acreditam que a *Philosophía Antigua Poética*, de Alonso López Pinciano, exerceu grande influência sobre Cervantes, chegando-se a afirmar que ele a leu, apesar de não haver como comprovar tal fato. Nesta obra, Pinciano se referiu à paródia como gênero narrativo, categorização que também não se adequaria ao *Quijote*, já que a paródia, apesar de ser o recurso por meio do qual a obra foi estruturada, é um expediente ambíguo, em que se pode tanto rebaixar, quanto enaltecer o texto-base; além disso, não foi o único recurso discursivo utilizado por Cervantes.

Eisenberg mencionou o gênero satírico, no qual determinadas pessoas eram nomeadas e atacadas. Ao que parece, não foi isso que Cervantes fez (pelo menos, não de maneira direta); segundo o cervantista “a todos los modelos vivos de los personajes mencionados les falta ser reprendidos”. É possível igualmente encontrar traços de comédia no *Quijote*, mas não se pode classificá-lo dessa maneira, pois há nele outros gêneros, além de discussões sobre o que hoje chamamos de teoria literária, dentre outras situações. Há mesmo

quem se refira ao *Quixote* como um livro de cavalaria, subgênero tipicamente espanhol[3]. Adiante, veremos que Cervantes imitou a organização e a extensão desse último subgênero, embora tenha subvertido os seus principais artifícios. Ao final de seu artigo, Einsenberg propôs que o *Quixote* seja classificado como “un libro de caballerías burlesco, pero primero es un *libro de caballerías* (nombre), y después *burlesco* (adjetivo)”. O artigo problematiza de maneira bastante arguta a questão da dificuldade de classificação e propõe uma solução ou alternativa que, entretanto, não se adequa às exigências da tarefa, por não levar em conta todas as especificidades da obra.

É evidente que não temos a pretensão de fechar a questão, rotulando o livro, definitivamente. Agustín Redondo, em seu *En busca del Quijote desde otra orilla*, foi quem propôs, até o momento, a nomenclatura mais equilibrada e, ao mesmo tempo, abrangente para o *Quixote*, considerando-o como um livro de entretenimento: “Y lo que no se debe olvidar, en contra de la tradición romántica, todavía imperante hoy en diversos sectores de la crítica, es que el *Quijote* es, en primer lugar, como lo decíamos antes, un *libro de entretenimiento*” (2011, p. 42).

Diante da dificuldade de definição genérica, Redondo sugeriu que nos refiramos à obra utilizando apenas a palavra livro por ser “un vocablo abierto, que sirve para referirse a diversos tipos de narración caracterizados por el determinativo que los acompaña: “libros de pastores”, “libros de caballerías”, “libros de entretenimiento”, etc” (2011, p. 42). Essa nomenclatura parece ser a mais adequada por levar em consideração o que preceituavam as doutrinas poéticas e retóricas vigentes da época (o que chamaríamos, atualmente, de concepção de gênero literário). Como sabemos, Cervantes citou grande quantidade de autores de livros de cavalaria, mas o seu exemplo principal foi, sem dúvida, o *Amadís de Gaula*, de Garci Rodríguez de Montalvo. No “Prólogo”, Montalvo se referiu à sua obra como livro:

Aquí comienza el primero libro del esforçado y virtuoso cavallero Amadís, hijo del rey Perión de Gaula y de la reina Helisena, el cual fue corregido y enmendado por el honrado y virtuoso cavallero Garci-Rodríguez de Montalvo, regidor de la noble villa de Medina del Campo [...] (MONTALVO, 2008, p. 225)

O designativo entretenimento não pode ser considerado incomum àquela época, considerando-se a publicação de obras desse teor, como o *Libro de entretenimiento de La Pícaro Justina*, de Francisco

[3] Segundo Antonio Alatorre, “El retraso del medievalismo de Castilla tuvo, sin embargo, algunas consecuencias positivas. Gracias a él surgió un género literario característicamente español: los ‘libros de caballerías’. Éstos existían ya en tiempos del marqués de Santillana, aunque él no los menciona en su *Prohemio*, quizá porque su interés era la poesía. Los libros de caballerías tuvieron un origen aristocrático, pero en el siglo XV sus lectores eran ya, proporcionalmente, tan numerosos como los que hoy se deleitan con las hazañas de ‘Superman’” (ALATORRE, 1995, p. 137)

López de Úbeda, e os *Diálogos de apacible entretenimiento*, de Gaspar Lucas Hidalgo, ambos publicados em 1605, ano em que a primeira parte do *Quixote* veio a lume. Novamente, com Agustín Redondo:

El término “entretenimiento” es muy revelador. Como lo disse Covarrubias, en su *Tesoro* de 1611, “entretenimiento [es] cualquier cosa que divierta y entretenga al hombre”. La red semántica salta a la vista y remite a lo que decía el Maestro Valdivielso cuando hablaba de *recreación* y de *divertimiento* (o diversión). Se trata pues de un *pasatiempo agradable* y es de notar que en el *Quijote* la palabra *pasatiempo* va generalmente unida a un vocabulario significativo: *gusto, burla, risa, contento*. (REDONDO, 2011, p. 43)

Além dessas publicações (que podemos apontar como indícios externos à obra) vejamos as expectativas do próprio Cervantes quanto ao seu livro, registradas no Prólogo da primeira parte: “Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la deprecie, ni el prudente deje de alabarla” (2004, p. 14). Após referir-se à sua obra como história, Cervantes expressou o desejo de que, ao ler a sua história, o melancólico risse. Segundo Agustín Redondo, é possível pensarmos dessa maneira, pois, após a morte de Felipe II, o rei prudente, o ambiente no reino muda completamente:

Esto ha de relacionarse con el cambio de atmósfera que corresponde a los primeros años del siglo XVII, después de la muerte del severo Felipe II. La Corte vuelve a descubrir entonces el poder de la risa libertadora y los cortesanos se sumen en una serie de fiestas y mascaradas en que reinan el gozo y la alegría. (REDONDO, 2011, p. 43)

A maior parte dos livros publicados na Espanha, devido ao rígido controle exercido pela Igreja, era religiosa, dedicada à espiritualidade e à edificação, como os devocionais e os livros de doutrinas. Havia ainda alguns dedicados à erudição, cujo propósito era ensinar as pessoas a agir, a obter algum conhecimento e a aplicar determinadas as regras em suas vidas. De acordo com Castillo Gómez “a ordem das leituras corretas estava formada de matérias como a teologia, a lógica, o direito, as crônicas, a história, os livros didáticos e os livros de oração” (2014, p. 34). Embora se tratasse de um período austero, veremos, a seguir, a propagação de textos de caráter mais jocoso que podem ter exercido alguma influência sobre Cervantes:

Apesar das restrições à imaginação ditadas pelos moralistas, destaca-se também nos séculos XVI e XVII ibéricos uma considerável difusão e importância dada à novela antiga e, de modo mais específico, à obra de Apuleyo e à do sofista Luciano de Samósata, em que a imaginação e o sonho têm fluxo contínuo, supondo universos fantásticos, maravilhosos, cômicos e satíricos (VIEIRA, 2012, p. 155)

A essa altura do ensaio, pode-se perguntar: por que mencionar Apuleio ou Luciano de Samósata? Deixamos claro que não aspiramos oferecer uma resposta cabal a uma questão tão abstrusa, como a do gênero do *Quixote*, mas podemos sugerir uma abordagem interpretativa para a obra, lendo-a como sátira menipeia. Lembremos que um dos principais traços do gênero menipeu é, justamente, a dificuldade de sua classificação. No excerto, Maria Augusta Vieira destacou a ampla circulação dos textos do escritor samosatense, o que permite pensar que Cervantes tenha tido contato com a obra luciânica. Segundo a pesquisadora, temos o seguinte:

É muito provável que Cervantes tenha tido contato com a obra de Luciano, o que se evidencia em vários momentos de sua obra, em particular no *Quixote*, em “Licenciado Vidriera” e sobretudo em “Colóquio de los Perros”. De qualquer forma, além da utilização de técnicas muito similares, constata-se uma liberdade de composição presente em sua obra similar à poética lucianesca (VIEIRA, 2012, p. 125,126).

E de que maneira podemos definir a sátira menipeia? Em *Anatomia da Crítica*, Northrop Frye, pautando-se na concepção que entende a obra literária como parte de um conjunto de textos arquetípicos, explicou que a sátira menipeia, oriunda do cinismo, se dirigia, sobretudo, ao pensamento e às disposições internas de certos indivíduos. Nesse sentido, como “sátira a sistemas de pensamento, especialmente aos efeitos sociais de tais sistemas, é a primeira linha de defesa da arte contra todas as invasões desse tipo” (2014, p. 378). Mais à frente, ele afirma:

A sátira menipeia lida menos com pessoas enquanto tais do que com atitudes mentais. Pedantes, fanáticos, excêntricos, parvenus, virtuosos, entusiastas, ambiciosos e profissionais incompetentes de todos os tipos são manuseados a partir de sua abordagem ocupacional à vida como distinta de seu comportamento social. A sátira menipeia, portanto, assemelha-se à confissão em sua habilidade de lidar com ideias abstratas e teorias e difere do romance

moderno em sua caracterização, que é estilizada em vez de naturalista, e apresenta as pessoas como porta-vozes das ideias que representam. (FRYE, 2014, p. 473)

Como destacou Frye, os textos estruturados a partir das técnicas da sátira menipeia diferem do romance moderno pela linguagem “estilizada em vez de naturalista”. Outro aspecto a se observar é o fato de que a menipeia satiriza as atitudes mentais, e não determinadas pessoas, de maneira direta. Além disso, a menipeia lida com a loucura e com a paródia, elimina o distanciamento enobecedor na configuração dos personagens e de suas ações, admite a hibridização genérica (daí decorre a dificuldade de classificação), a intercalação de outras narrativas no corpo do texto e não impõe restrições quanto à verossimilhança. Não seria o caso, aqui, de nos aprofundarmos em cada uma dessas características, mas podemos afirmar que todas encontram-se, em alguma medida, no *Quixote*.

SURGIMENTO DO ROMANCE E ARGUMENTOS HISTÓRICOS

Passemos, agora, ao surgimento do romance e a algumas de suas características, para, em seguida, observar se o *Quixote* se enquadra, de fato, nesse gênero. Para melhor fundamentar a discussão proposta, recorreremos aos trabalhos de Ian Watt (2010), Massaud Moisés (2017) e Georg Lukács (2009).

Em *A ascensão do romance*, Ian Watt explicou que termo “romance” só se firma com a aceção que conhecemos hoje no século XVIII, sendo o realismo a sua principal característica. Watt esclareceu que o realismo a que se referiu não era aquele que se detinha na observação dos elementos positivos ou negativos da vida social, mas antes aquele que se preocupava com a maneira de apresentá-la (através da caracterização pormenorizada do ambiente e dos personagens); assim sendo, o foco já não incidia sobre sua relação com o objeto, e sim sobre a forma. Com a substituição da mitologia e da tradição coletiva (processo que, para ele, começou no Renascimento), os anseios e as experiências individuais passaram a estimular o estro dos escritores, fazendo do romance o gênero discursivo mais adequado aos novos tempos. Watt sublinhou, também, a inversão semântica sofrida pelo termo originalidade que até à Idade Média, referia-se “ao que sempre existiu”, passando a designar o “não derivado, independente, de primeira mão” para referir-se aos enredos inventados (como sabemos, tal concepção perdura até à atualidade).

Dentre as características acima elencadas, é possível perceber que Cervantes não apenas se preocupava com a forma, como também discutiu a questão, ao criticar não apenas certas fantasias dos livros de cavalaria, mas a maneira como foram escritos. Também não podemos afirmar que o mestre espanhol houvesse recusado completamente a mitologia e a tradição (empregadas de maneira cômica, evidentemente), considerando-se a fé que dom Quixote depositava nos relatos dos livros de cavalaria. Seria impreciso, também, pensar em expressão de individualidade, um conceito que não existia na época. Por último, em relação à questão da originalidade, podemos afirmar que a possível “originalidade” cervantina é algo que se aproxima mais da acepção que o termo carregava na Idade Média, como afirma Watt. Vejamos a explicação de Maria Augusta Vieira a esse respeito:

É importante ter em conta que nos tempos de Cervantes os textos não eram criados a partir de critérios baseados na subjetividade ou na espontaneidade do escritor. Ao contrário, a escrita era algo regrado que se originava de convenções presentes em tratados de poética e de retórica e também em textos que circulavam, cada vez mais, graças às facilidades criadas por meio da impressão de livros. A partir dessas convenções, o autor deveria ajustar a sua capacidade inventiva. No caso específico da descrição da pessoa, havia um repertório de atributos que deveriam ser respeitados, fossem eles destinados ao elogio ou à vituperação. (VIEIRA, 2018, p. 14)

Watt afirma que na Inglaterra e na França, graças ao desenvolvimento da indústria, o romance pôde se desenvolver de forma mais plena. Esse movimento levou ao aumento da demanda por novos títulos e à conquista de maior espaço no mercado. Em *A Criação Literária – Prosa I*, Massaud Moisés reiterou que o surgimento do romance, da maneira como o conhecemos, ocorreu no século XVIII, com o Romantismo, por ele definido como “revolução cultural originária da Escócia e da Prússia” (2017, p. 158). Para Moisés, aquele foi o momento adequado para o desenvolvimento do gênero:

O romance se coadunava perfeitamente com o novo espírito, implantado em consequência do desgaste das estruturas sócio-culturais trazidas pela Renascença. Às configurações de absolutismo presentes até à época em voga (em política, o despotismo monárquico; em religião, o dogmatismo inquisitorial e jesuítico; nas artes, a aceitação dum receituário baseado nos preceitos clássicos), sucedeu um clima de liberalismo, franqueador das comportas do sentimento individualista. (MOISÉS, 2017, p. 158-159)

Após afirmar que o romance se ajustava perfeitamente ao tempo, Massaud Moisés explicou que o gênero serviu à burguesia, tornando-se “porta-voz de suas ambições, desejos, veleidades, e, ao mesmo tempo, ópio sedativo ou fuga da mesmice cotidiana” (2017, p. 159). Em *A Teoria do Romance*, Lukács propôs uma teoria estética do romance a partir de sua forma. Influenciado por Hegel, que foi quem denominou o romance como “a epopeia da forma burguesa”, Lukács enumera algumas características do gênero, tais como o esfacelamento da totalidade da pré-socrática, a ambiguidade e a ironia, facilmente perceptíveis no *Quixote*; outras características apontadas pelo teórico, como a individualidade e representação burguesa, aspectos essenciais do romance, não se encontram no texto cervantino.

De maneira geral, os trabalhos críticos aqui mencionados tocam em um ponto comum: o de que o romance é a forma que melhor expressa as idiossincrasias do homem burguês, com seus conflitos interiores em relação ao mundo moderno (pós revolução industrial). Com base nesse argumento, podemos afirmar o *Quixote* é uma obra cujo gênero é incerto, localizado historicamente entre a épica renascentista (tendo herdado desta o *epos* narrativo) e o romance. Não há como imaginar uma sociedade burguesa na Espanha do início do século XVII; àquela altura, toda e qualquer iniciativa que pudesse apontar para a obtenção de alguma espécie de lucro encontrava-se sujeita à sanção do Estado e dependia da anuência da Igreja que, apesar de pregar a pobreza, vivia suntuosamente, graças às prebendas pagas pelo erário real.

É preciso que se tenha em mente ser aquele o período imediatamente posterior à Contrarreforma, movimento que se intensificou sobremaneira na Espanha, levando-a a um ensimesmamento que, como não poderia deixar de ser, trouxe devastadoras consequências, não apenas para a vida material (pensando, por exemplo, na perseguição imposta aos judeus pela política de unificação religiosa e racial dos reis católicos), como também para outros setores, como o intelectual. A política econômica praticada por Felipe II, de matiz medieval, era baseada na acumulação de riquezas, advindas da exploração das possessões ultramar, sobretudo das Américas. Como bem observou o historiador Pierre Vilar:

Cervantes ha dicho el adiós irónico, cruel y tierno, a aquel modo de vivir, a aquellos valores feudales, cuya muerte en el mundo han preparado sin quererlo los conquistadores españoles. Pero, paradójicamente y al precio de la ruina de España, los conquistadores prepararon también la supervivencia del feudalismo en su país. El secreto del *Quijote* está en esta dialéctica original del imperialismo español”. (VILAR, 1983, p. 338)

Ora, se não se pode falar em sociedade burguesa, com suas particularidades e contradições, não se pode considerar igualmente que o *Quixote* seja um romance (na acepção moderna), apesar de conter muitas técnicas que seriam absorvidas pelo gênero. Tal posição quanto à obra do mestre espanhol, apesar de bastante influente, não é compartilhada por todos aqueles que tomaram tempo com o texto de Cervantes. Vejamos o caso de Luiz Costa Lima. Para o crítico, que se opõe francamente às proposições de Ian Watt, o romance nasce na Espanha e o *Quixote* é “o primeiro romance moderno, sendo os produtos franceses e ingleses posteriores menos seus descendentes literais do que o produto da interação da narrativa cervantina com as problemáticas sócio-históricas específicas daqueles países” (2009, p. 214). Ao afirmar que o *Quixote* “tematiza cenas da realidade imediata, prosaica e contingente, ao mesmo tempo orientadas pela perspectiva distante” (idem, p. 221), o crítico destaca nuances próprias do gênero.

Mais à frente, Costa Lima justificou o seu ponto de vista, alegando que a “proximidade entre o romance e os tempos modernos se estabelece porque, estando em processo de feitura, ambos não detinham uma fisionomia própria” (idem, p. 219). Apesar da preferência em referir-se ao *Quixote* como romance, neste excerto, ele nota algo de instável na obra, apesar da insistência na relação entre o romance e os tempos modernos, o que, no caso espanhol, conforme demonstramos, parece não se aplicar. Enquanto países como Inglaterra e França davam passos nessa direção, vimos que a Espanha de Cervantes ainda era regida sob a influência de uma cosmovisão de traços medievais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde o início, temos afirmado que a questão do gênero do *Quixote* é complexa e demanda pesquisa aprofundada, o que não seria possível no espaço de um ensaio. A única afirmação que podemos fazer, após toda essa discussão, é a de que não há uma categorização clara para a obra. Pensando no contexto em que Cervantes escreveu, temos uma diversidade de narrativas em circulação e é possível perceber que o mestre espanhol as conhecia bem, o que se comprova, facilmente, nas inúmeras paródias discursivas existentes no texto.

Em termos históricos, cremos que o romance é um gênero moderno, cujo propósito é o de representar o homem burguês e suas especificidades. Quando o *Quixote* foi escrito, as doutrinas poéticas e retóricas (escritas à maneira das preceptivas clássicas), os manuais de comportamento, dentre outras obras, circulavam pela Espanha, através de traduções, exercendo influenciando o pensamento e

impactando o trabalho dos escritores. Por isso, cremos que o uso irrefletido do termo pode causar alguma confusão no que diz respeito à compreensão da obra.

RAFAEL MARIANO DOS SANTOS — Bacharel em Português/Espanhol (2016), licenciado em Português (2018) e Mestre em Literatura Espanhola (2020) pela USP. Atualmente, cursa o doutoramento, também na área de Literatura Espanhola, pesquisando as relações literárias entre Miguel de Cervantes e Machado de Assis.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALATORRE, Antonio. *Los 1001 Años de la Lengua Española*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I: a estilística*. Trad. de Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2015.

BLASCO, Javier. *Cervantes, Raro Inventor*. México: Universidad de Guanajuato, 1998.

CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición de la Real Academia Española, 2014.

CLOSE, Anthony. *La concepción romântica del Quijote*. Trad. de Gonzalo G. Djembé. Barcelona: Editorial Crítica, 2005.

EINSENBURG, Daniel. “El género de *Don Quijote*”. Disponível em: https://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_antologia/eisenberg.htm

FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. Trad. de Marcus de Martini. São Paulo: É realizações, 2014.

GÓMEZ, Antonio. *Livros e Leituras na Espanha do Século de Ouro*. Trad. de Cláudio Giordano. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

ILARI, Rodolfo; BASSO, Renato. *O português da gente: a língua que estudamos, a língua que falamos*. São Paulo: Editora Contexto, 2009.

KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário e a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. São Paulo: Editora 34, 2009.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Editora Cultrix, 2013.

MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária – Prosa I*. São Paulo: Editora Cultrix, 2017.

MONTALVO, Garci. *Amadís de Gaula I*. Madrid: Catedra, Letras Hispánicas, 2008.

REGUERA, José. *El Quijote durante cuatro siglos – lectores y lecturas*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2005.

REDONDO, Agustín. *En busca del Quijote desde otra orilla*. Alcalá de Henares: Biblioteca de Estudios Cervantinos, 2011.

RILEY, E. C. “Una cuestión de género”. Disponível em: https://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_antologia/riley.htm.

VIEIRA, Maria Augusta. *O Dito pelo Não-Dito*. São Paulo: Edusp, 1998.

VIEIRA, Maria Augusta. *A Narrativa Engenhosa de Miguel de Cervantes*. São Paulo: Edusp, 2012.

VIEIRA, Maria Augusta. “Cervantes: Dom Quixote e Sancho Pança – fragmentos de uma aprendizagem deleitosa”. *Literatura e Sociedade*, n. 28, jul./dez. 2018, p. 10-26.

VILAR, Pierre. “El tiempo del Quijote”. In: *Crecimiento y Desarrollo – Economía y historia*. Reflexiones sobre el caso español. Barcelona: Editorial Ariel 1983.

VOZ DO ESCRITOR

POVO É ARTIFÍCIO: SOBRE O MOSAICO NARRATIVO DE LUIZ RUFFATO

— NATHALIA ELISA COLLI

É bastante comum que a ideia de *mosaico narrativo* apareça na literatura como uma espécie indeterminada de jogo, que se desloca horizontalmente do escritor para o leitor: mosaico é também a maneira como Davi Arrigucci definiu a *Valise de cronópio* de Cortázar, onde a proposta ficcional de *Rayuela* teria invadido todo aparato crítico dos textos elencados na seleção, quase como se este fosse o critério dos organizadores do livro: encontrar o ponto em que o autor de romances experimentais transfere ao contorno de suas análises os recursos da prosa. O conjunto de ensaios ali reunidos por Arrigucci e Haroldo de Campos promove à leitura o prazer duplo que coincide entre a palavra e o brincar. Por este mesmo caminho, ainda que o privilégio esteja na diferença, não em suas semelhanças, podemos propor uma leitura de outro autor, mais contemporâneo e mais próximo de nosso chão nacional, como é o caso de Luiz Ruffato. Claro que indicar um mosaico narrativo que se desdobre por toda a obra deste segundo autor não é lá uma das tarefas mais óbvias como quando estamos diante do autor de *Rayuela*. O peso do tema, a tarefa sempre tão nobre de narrar os pobres na literatura brasileira, talvez afaste a brincadeira de uma leitura que se queira crítica.

Ruffato nasceu em 1961, em Cataguases, interior de Minas Gerais. Ainda na adolescência, se formou no SENAI, em Minas, tendo em vista o trabalho operário que florescia no país. Já na faculdade, se afasta da carreira de trabalhador-padrão para habitar o mundo das letras, se formando em Jornalismo na Universidade Federal de Juiz de Fora. Trabalhou como cronista e colaborou com artigos para muitos jornais, principalmente nos anos 90, quando publicou textos sobre literatura e crítica literária, com destaque para a sua passagem pela *Folha de São Paulo*. Estreou na prosa como contista com o livro *Histórias de remorsos e rancores* (1998), seguido por *(os sobreviventes)* (2000), ambos incorporados posteriormente ao projeto de *Inferno provisório*

(2016). Os contos, gênero no qual também podemos incluir o romance, tinham como tema central pequenas histórias cotidianas de pessoas pobres, comuns, pairando sobre algum canto do sudeste brasileiro. Canto este que aos poucos vai tomando o contorno de uma cidade-protagonista: Cataguases é o espaço habitado pelas personagens por excelência.

O traço quase autobiográfico perde pessoalidade e ganha o caráter de literatura através de um laço peculiar entre essas histórias menores. Por histórias menores podemos entender histórias cotidianas de sujeitos absolutamente anônimos, que são parte do que denominamos povo. Neste sentido é que o povo retratado por Ruffato é antes um artifício da linguagem e menos uma imagem uniforme da realidade. A alegoria perde um pouco o terreno, fazendo das personagens um experimento da narrativa, como se o autor buscasse, com alguma obsessão, a forma de narrar a anomia social através de condições subjetivas muito apequenadas. O efeito de tal critério narrativo oscila um tanto, pois é difícil deter o que exatamente transforma a vivência daquelas personagens em experiências narráveis. Talvez o artificial esteja justamente aí, onde a caneta forja sempre mais o ideário de um povo, já perdido há tempos, sem apontar dentro da economia da obra a onde se quer chegar. Não é apenas a matéria social que vaga, mas a própria narrativa.

O desejo de transformar a vida pessoal em literatura é comum aos chamados escritores proletários, com os quais Ruffato se identificou no começo da carreira. É o caso do italiano Vasco Pratolini, também filho de trabalhadores, ele mesmo operário e depois jornalista. Em suas *Crônicas de pobres amantes* (1946), a vida de um cortiço se enreda entre o florescimento urbano (ainda incipiente) e a tradição do campo (ainda muito viva), retratando o desamparo pessoal da vida dessas pessoas que tentam correr para acompanhar o curso do mundo, mesmo quando muito contrariadas no abandono de suas tradições e desejos. Poderíamos citar muitos exemplos dentro dessa literatura; no Brasil, elas também não nos faltam, onde o problema central da vida de um sujeito que escreve se transforma em mote narrativo. Como imagem, fica João Antônio em seu *Malagueta, Perus e Bacanaço* (2004). A distância, porém, entre um narrador proletário, como o de Ruffato, e aqueles mencionados acima, parte, em princípio, de seu próprio contexto histórico, em que o declínio da sociedade do trabalho dá o tom melancólico e fatalista de suas personagens, sem o ar desenvolto da malandragem, quase apáticos, tão desorientados e receosos quanto qualquer sujeito contemporâneo. Aliás, talvez decorra daqui, desse sentimento catastrófico do mundo, seu traço realista, não necessariamente o que narram os habitantes da

Cataguases ficcionalizada, mas como nos narram suas ilusões e remorsos. Em *Eles eram muitos cavalos* (2001), por exemplo, a fragmentação do texto em 69 episódios busca incansavelmente pela polifonia de vozes anônimas num dia comum na cidade de São Paulo – essa busca incessante pela voz do narrador pode ser lida como uma busca literária pela linguagem capaz de atingir o cerne daquilo que um dia foi o povo brasileiro. É como se todos os personagens que caminham por uma cidade grande, cheios de desilusões e traumas, estivessem sozinhos e sofressem sozinhos a dor coletiva de um país que ficou na promessa. Mal temos tempo de nos habituar com a voz de um personagem, já estamos no ritmo de outra, diante de milhares de problemas pessoais que poderiam ser elencados como o problema histórico, universal de nosso tempo, mas que não chegam ao ponto de tomar esse contorno, ao menos não imediatamente. O encontro com a totalidade do sofrimento social desses personagens escapa ao narrador, aos muitos narradores, escapa ao leitor, que aos poucos se dilui no dia a dia dessas histórias. Em *Inferno provisório* (2016), esse presente que não passa, essa contínua fumaça de futuro acomete também a todos, todas as histórias são repetíveis, excessivamente banais, todas falam sobre o tempo, mas como falam? Do que falam exatamente essas personagens? Algo na literatura de Ruffato insiste no povo enquanto artifício de linguagem, como se, ao narrar essas dezenas de histórias, o autor nos dissesse: perdemos. Não nos diz o que perdemos, mas a unidade, a passagem daquelas pequenas narrativas para a compreensão do todo, talvez apareça como algo com o que sonhávamos coletivamente e que ficou para trás. A fragmentação, portanto, fala por si. Ainda que fragmente o sempre igual, daquilo que um dia nós concebemos enquanto nação, o fragmento cumpre papel decisivo em nossa própria consciência social danificada, encontra o tempo do mundo, mas encontra pelo artifício, pelas beiradas.

Nesse sentido, o último romance de Ruffato dá continuidade ao movimento iniciado com os contos: Oséias, personagem central de *Verão tardio* (2019), reflete entre o transe e a vertigem^[1] a anomia subjetiva e social do Brasil contemporâneo. O narrador amadurece seu tom realista ao passo que experimenta muitas formas para alcançar a matéria nacional contemporânea, como se os altos e baixos de sua literatura nos comunicassem um entrave da linguagem que acompanha o curso da vida, cada vez mais amesquinhada, cada vez mais difícil de ser narrada. Para a revista *Magma*, temos agora um conto inédito que se retira para um outro horizonte, um horizonte além mar, ainda contemporâneo, mas que restabelece a angústia da periferia como a imagem decisiva da angústia do centro de uma

[1] O termo é de Rodrigo Nunes, que nos faz retomar o cinema entre Glauber Rocha e Petra Costa como sintoma de nossa socialização.

sociedade em vias de esgotamento. Foi brincando com a forma literária que este escritor proletário alcançou o solo social, não o inverso. É dentro da literatura e fora da vida que Ruffato comunica, esse é seu estado de graça.

NATHALIA COLLI — Formada em Filosofia pela Unifesp e mestranda do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, onde desenvolve pesquisa sobre o romance *Inferno provisório*, de Luiz Ruffato, financiada pela CAPES.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CANDIDO, Antonio. “Na noite enxovalhada”. *Remate de Males*, v. 19, p. 83–88, 2012.

PRATOLINI, Vasco. *Histórias de pobres amantes*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

RUFFATO, Luiz. *Histórias de remorsos e rancores*. São Paulo: Boitempo editorial, 1998.

RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Boitempo editorial, 2001.

RUFFATO, Luiz. *Inferno provisório*. São Paulo: Cia. das Letras, 2016.

RUFFATO, Luiz. *Verão tardio*. São Paulo: Cia. das Letras, 2019.

KHADIJAH (MAËLYS)

— LUIZ RUFFATO

Ao desembarcar no pequeno aeroporto Félix Ébouet, em Matoury, não imaginava as diferentes sensações que me aguardavam naquela brevíssima permanência na Guiana Francesa. No saguão, ostentando uma placa com meu nome, o simpático motorista, Jean-Robert, me saudou, entusiasmado, Bonjou, Ben vini en Guyane, e logo me tomou das mãos a pequena mala, indicando que deveria segui-lo. De imediato, o calor e a umidade me fizeram arrancar o paletó e, ao entrar no Sandero preto, novo em folha, após caminhar sob o sol daquele fim de tarde de quinta-feira, já trazia a gravata enrolada no bolso da calça. Jean-Robert ligou o carro e anunciou que em quarenta minutos estaríamos no Hôtel des Palmistes, em Caiena. Então, pegou uma bela estrada, que serpenteava por entre a luxuriante floresta tropical.

A meio caminho, o primeiro assombro. Jean-Robert estacionou subitamente no acostamento e, saindo do carro, apontou para o céu azulíssimo, mostrando o rastro do foguete Ariane, que acabava de ser lançado a partir da base de Kourou, a uns setenta quilômetros de onde estávamos. Um bom sinal, um bom sinal, ele disse, evidenciando branquíssimos dentes perfeitos. Voltou à estrada e continuou tecendo comentários, bem-humorados, misturando francês e crêole, sobre assuntos os mais diversos, desde a culinária local – bouillon awara, seu prato preferido, e bluff de poison, o senhor não pode deixar de provar!, acompanhado de ti-punch e finalizado com oeuf mulet! – até futebol – torcia fanaticamente pelo Olympique local e pelo PSG de Paris -, passando por seu conhecimento sobre o Brasil – havia estado uma vez em São Paulo, a trabalho, e de vez em quando ia a Saint George, onde viviam seus pais, quando atravessava o rio de balsa para namorar as “brasilêrras”, as mulheres mais belas do mundo!, em Oiapoque.

Ao me deixar na porta do hotel, Jean-Robert desejou-me uma ótima estadia. Agradei e, enquanto me dirigia ao balcão da recepção, uma mulher, de seus cinquenta anos, alta, bonita, levantou-se de uma poltrona e veio ao meu encontro. Mouché Finetto, perguntou. Sim, respondi, e ela, estendendo a mão, se apresentou, Justine, Justine Martin. Ela trabalhava no gabinete do prefet da Guiana e desde o início demonstrara entusiasmo por aquela reunião onde discutiríamos projetos para desenvolvimento de núcleos de capacitação de mão-de-obra para imigrantes. Fez boa viagem? Respondi afirmativamente, desculpei-me por estar sem gravata, ela sorriu, dando a entender que aquilo era desnecessário, tanto a gravata quanto a desculpa, e, por

fim, indagou se eu gostaria de aproveitar o início da noite para conhecer um pouco da cidade. Embora exausto, aceitei o convite, disse apenas que deixaria minha mala no quarto e desceria em seguida.

Desde que me aposentara, após quase trinta anos como funcionário do Banco Mundial, troquei Washington por um pequeno sítio em Itaipava, distrito de Petrópolis, na serra fluminense, onde me isolara. Havia decidido cuidar de plantas, tinha uma sortida coleção de orquídeas, e me dedicar à leitura dos livros que empilhara ao longo dos anos no pequeno apartamento que conservava no Rio de Janeiro, mas não durou muito esse propósito. Logo, uma organização não-governamental, dedicada a auxiliar brasileiros expatriados, me procurou pedindo conselhos e orientações e, quando percebi, encontrava-me totalmente absorvido pelo projeto.

Entrei no Twingo vermelho de Justine, já bastante usado, e demos um largo passeio - quando se aproximava de algum ponto turístico, ela diminuía a velocidade e indicava, Este é o Fort Cépérou, Este é o Vieux Port, Este é o Village Chinois, Este é o Stade de Baduel... E sempre terminava com a frase: O senhor terá oportunidade de conhecê-lo melhor no sábado, à luz do dia – embora ela não soubesse que eu dispunha de outros planos para aquele meu único intervalo de folga. Terminamos jantando num restaurante chamado Cosy, onde experimentei um colombo de porc – prato típico não mencionado por Jean-Robert – e provei a boa cerveja local, Jeune Gueule.

Na manhã seguinte, ao descobrir que apenas trezentos e cinquenta metros separavam o hotel do prédio da Préfecture, dispensei Jean-Robert, que me aguardava solícito na calçada, e perfiz o trajeto em exatos cinco minutos, sob o sol já incandescente. A sexta-feira despendemos inteira enfurnados num confortável salão com ar-condicionado. Protocolarmente, o préfet recebeu-nos com um breve discurso e despediu-se, dando lugar a Justine, que conduziu os trabalhos com competência e graça. Não paramos nem para almoçar, apenas fizemos um coffee break, pois tínhamos muitas experiências a compartilhar. Passava das quatro horas, quando finalmente demos por encerrada a reunião. Animado, alguém propôs que aproveitássemos o fim de tarde, Tchivé!, afinal era sexta-feira, para aplacar o calor, que alcançava uns trinta graus, sugestão aceita após rápida confabulação.

Formávamos um pequeno grupo, oito pessoas bebendo ti-punch, um drinque que lembra a caipirinha brasileira, sentadas a uma mesa do lado de fora do CocoSoda, observando o sol iniciar sua lenta imersão nas águas acinzentadas da enseada de Montabo. Havia três aparelhos de televisão, enormes, espalhados pelo bar, o mais próximo de nós transmitia o jogo amistoso em que a França enfrentava a Alemanha, espécie de revanche pela derrota dos franceses nas quartas-de-final

da Copa do Mundo de 2014, partida que abriu caminho para que os alemães se tornassem campeões naquele ano. Apenas Didier, um jovem sociólogo francês, parecia interessado nos desdobramentos do confronto – ele se levantava de tempos em tempos para assistir o replay de algum lance mais perigoso.

Achávamo-nos bastante felizes, aquele promissor encontro inaugural pressagiava a concretização de um programa abrangedor para lidar com a difícil situação dos imigrantes, em particular dos brasileiros, quase sempre vivendo, irregularmente, em bidonvilles, nos arredores de Caiena, quando Didier, retornando do banheiro, disse ter ouvido o locutor comentar qualquer coisa como o barulho de uma explosão do lado de fora do Stade de France, mas como o jogo continuou a se desenrolar normalmente, nenhum de nós deu importância ao fato, e voltamos à nossa descontraída conversação. Algum tempo depois, no entanto, percebemos um tumulto em frente a uma das outras duas televisões, a que transmitia o noticiário da France International, e, curiosos, nos deslocamos para lá. Então, tivemos as primeiras informações de que parecia – tudo bastante incerto ainda – que uma série de atentados terroristas estava em curso em Paris.

Um clima de consternação se apossou dos que nos achávamos no bar. Olhávamos estupefatos para a tela, em que imagens confusas mostravam pessoas em pânico, enquanto repórteres atordoados tentavam decifrar o que ocorria, sem sucesso. Ao mesmo tempo, na outra televisão, a torcida comemorava o segundo gol da seleção francesa... Então, de repente, chacoalhado pelo desespero, o grupo se dispersou, pendurado nos celulares – afinal, todos ali contavam com parentes, amigos ou conhecidos na França. Eu mesmo fiz ligações para ex-colegas do Banco Mundial, buscando alguma informação que esclarecesse o que acontecia, mas àquela altura nos mantínhamos igualmente ignorantes.

Voltei para a frente da televisão, onde Didier permanecera, hipnotizado. As notícias, terríveis, se avolumavam. A polícia confirmara que homens-bomba haviam se explodido nas imediações do Stade de France, e muitos torcedores, após o fim da partida, se amontoavam, assustados, no gramado. Também corriam relatos de atentados aleatórios pelas ruas da cidade e que dentro do teatro Bataclan ouviam-se tiros e explosões. Não avistei mais Justine. O bar se esvaziara: além de mim, de Didier e do dono do bar e dois garçons, apenas um casal ainda se conservava ali, paralisado pelo medo e pela perplexidade – a mulher chorava convulsivamente, enquanto o homem mirava a fumaça do cigarro dispersar-se no vazio. Esgotado, resolvi retornar ao hotel. Paguei a conta, pedi que chamassem um táxi, me despedi rapidamente de Didier, e fiquei na porta aguardando. Daí a pouco o carro chegou, entrei, o motorista, sem baixar o volume do

rádio que retumbava dancehall guyanais, indagou o destino e partiu dentro da noite, escura e abafada, alheio ao que ocorria a sete mil quilômetros dali.

No quarto, não consegui relaxar. Da mesma maneira que cheguei, acomodei-me sentado na cama, liguei a televisão e continuei acompanhando o noticiário, o número de mortos no Bataclan contava-se às dezenas, até que, em algum momento, adormeci. Despertei com o telefone tocando, a recepcionista dizendo que me esperavam para a excursão... Só então lembrei que havia contratado um passeio à ilha do Diabo! Sem conseguir raciocinar, levantei, escovei os dentes, lavei o rosto, troquei de roupa e baixei, ainda zozzo. Desculpei-me, entrei na van, sob o olhar reprovador dos outros turistas, e rumamos para Kourou. Cansado, cochilei ao longo do trajeto e só acordei quando estacionamos no píer, onde nos aguardava um catamarã. Ainda comprei, por puro hábito, um jornal, France-Guyane, que dobrei e enfiei debaixo do braço.

Embora atordoado pelos acontecimentos da noite passada, ao pisar na ilha do Diabo me vi guindado a outra época. De novo me encontrei adolescente, morando em quartos de pensões baratas nos arredores da rodoviária de Juiz de Fora, compartilhando mofo e pulgas com peões de obra, pequenos traficantes, drogados, vagabundos, prostitutas, alcoólatras, e onde, em fins de semana de fome e solidão, havia lido, sôfrego, a história de Henri Charrière, o Papillon – à qual, não sei porque, sobrepunha a de Edmond Dantès, o Conde de Monte Cristo... E, agora, me achava ali, no exato local em que Papillon estivera preso, o vento suave que acariciava meu corpo atravessava as paredes em ruínas das pequenas celas e do refeitório, abrindo clareiras entre os galhos das árvores, deixando entrever as ondas do mar azul-turquesa quebrando nas areias brancas lá embaixo: o inferno, o paraíso... De volta a Kourou, almoçamos no Le P'tit Café, e regressamos a Caiena.

Na recepção do hotel, um bilhete de Justine se desculpava pelo sumiço na noite anterior e sugeria, caso não fosse incomodar, que nos encontrássemos para um drinque na manhã seguinte, para despedirmos – eu embarcaria para Belém à tarde. No quarto, liguei para ela e acertamos de nos rever no bar do hotel às onze horas. Pela televisão me atualizei sobre os atentados, reivindicados pelo autodenominado Estado Islâmico. Já se sabia que haviam sido três ataques com homens-bomba nas imediações do Stade de France, fuzilamentos em três locais distintos de Paris e um massacre no Bataclan, ainda sem um número exato de vítimas, mas que seguramente ultrapassava as cem pessoas assassinadas. Mais tarde, comi um club sandwich e tomei uma cerveja 1664, assistindo um filme estúpido, para tentar me alienar dos desvarios do mundo.

Trazia os nervos tão perturbados pelas últimas ocorrências que me peguei sentado no deque do bar tomando ti-punch às dez e meia... Apesar do calor, uma leve brisa soprava do mar, diminuindo o desconforto. Compenetrado, os olhos descansando no conjunto de palmeiras que empresta o nome ao hotel, nem reparei Justine se aproximar. Ela se postou à minha frente e assustei com seu aspecto: parecia ter envelhecido vários anos em dois dias. Cumprimentou-me, a mão fria, os músculos contraídos, arredou a cadeira, pediu um ti-punch, para me acompanhar, como disse, sorriso forçado, e acendeu um Gauloises, para meu espanto, pois não a vira fumar em momento algum na sexta-feira. Nitidamente, Justine se sentia incomodada com aquela situação e, muito provável, se encontrava ali apenas para se desincumbir de uma formalidade. Distraída, perguntou como havia sido o passeio pela ilha do Diabo, repeti mais ou menos o que já dissera ao telefone, perguntou se havia tido a oportunidade de conhecer Caiena, os pontos turísticos que mostrei na quinta-feira, lembrou, respondi que não, infelizmente, e mencionei que havia atravessado as madrugadas em busca de notícias sobre a tragédia de Paris, mas não de explicações, frisei, porque um ato covarde e odioso como aquele não tem explicação.

Não, não tem explicação, ela reiterou, soprando a fumaça azulada para longe. A mão trêmula, levou o copo à boca, murmurou qualquer coisa que não entendi, e, num gesto que se quis imperceptível, tentou disfarçar lágrimas que brotavam dos aturdidos olhos pretos. Só então percebi que suas unhas, antes elegantemente pintadas, exibiam-se maltratadas, e que seu rosto, sem maquiagem, transparecia desespero. Nunca sei como comportar nessas horas – apenas estendi a mão e premi seu antebraço, sinalizando que, quisesse, poderia contar comigo. Justine respirou fundo, esgotou o ti-punch, esmagou a ponta do cigarro no cinzeiro, e, sem olhar para mim, pediu desculpas, estou muito agitada, disse. Eu assegurei que não se preocupasse, tínhamos todos os nervos à flor da pele, mas ela, ignorando minha preleção vazia, sussurrou: Mouché Finetto, preciso desabafar com alguém, não aguento mais essa angústia!

Pedi mais uma rodada de ti-punch, Justine acendeu outro cigarro, suspirou, e, a voz baixa, iniciou um discurso, entrecortado apenas pelo esforço brutal para impedir que sucumbisse ao choro:

— Tenho um casal de filhos, Kevin e Maëlys... Kevin é casado, mora em Kourou, acabou de me dar outro netinho... Agora são dois, Kylian e Dylan... Maëlys é a mais nova, linda, inteligente... Não a julgue, por favor, não a julgue... Ela tem vinte e cinco anos agora... Há seis anos saiu para Amiens, estudar medicina... No começo, muito feliz, o sonho dela, ocupar-se das pessoas, desde criança queria ajudar um e outro... Depois dos primeiros meses, ela, sempre alegre e expansiva, passou a reclamar que sofria preconceito dos colegas, dizia que se sentia

isolada, ignorada... Eu, daqui de longe, não fazia ideia do tamanho dos problemas... Pensava que, passado algum tempo, ela superaria as dificuldades e, com seu carisma, logo se veria rodeada de amigos, de admiradores... Eu aguardava ansiosa o contato por skype aos domingos... Ouvia paciente as queixas e tentava minimizar a dor, reafirmando sua vocação para a medicina, insistindo que as contrariedades eram momentâneas, os anos correm, num piscar de olhos retornaria a Caiena, formada, orgulho da família, dos conhecidos... E encaminhava a conversa para assuntos amenos, pensando que assim a estaria ajudando. Falava do tempo, o contraste entre o calor sufocante daqui e o frio congelante de lá, comentava sobre os preparativos para o casamento de Kevin, e até, dominando minha repulsa, recordava alguma coisa engraçada do pai deles – um descabeçado que embrenhou na selva do Suriname em busca de ouro e nunca mais voltou, nem sei se continua vivo...

Justine parou para recobrar o fôlego, e retomou a fala, ainda mais ofegante:

— Há três anos, Maëlys contou que havia conhecido um rapaz, Issa, de Burkina-Faso... A princípio, fiquei muito feliz, ela parecia gostar muito dele, correto, trabalhador, uma forma de ter companhia, lidar melhor com o fato de estar tão longe de casa, entre estranhos... Pouco a pouco, porém... Pouco a pouco... Maëlys começou a dar sinais... preocupantes... As chamadas dos domingos diminuíram... Às vezes, um mês inteiro sem comunicação... Eu telefonava para a residência universitária onde ela morava, deixava recado, quase nunca retornava... Quando afinal me procurava, mostrava-se fria, em ligações rápidas, como se me evitasse... Até que parou de vez de dar notícias... Imagine meu desespero!... Então, comprei uma passagem para Paris, tomei um trem até Amiens e quando cheguei lá... não a encontrei... As colegas de alojamento me disseram que ela havia abandonado o curso há uns seis meses... Descreveram uma moça que em nada lembrava a minha filha... a minha Maëlys... Que se convertera ao islamismo, que se tornara arredia e intolerante... Eu não podia acreditar... A muito custo, indagando aqui e ali, descobri que ela mudara para Paris, onde vivia, casada, com Issa no 19^e. arrondissement... Tive um pressentimento ruim... Me senti traída... Como Maëlys, minha princesa, minha menina adorada, podia ter feito aquilo comigo?! Minha decepção não era tanto pela conversão ou pelo casamento, mas por ter mantido segredo... Eu não merecia aquela falta de consideração... Mesmo indignada, busquei o endereço, uma rua nas imediações do metrô Ourcq, bati à porta do apartamento, Maëlys abriu, chador preto da cabeça aos pés, nenhum sinal de surpresa, nenhuma manifestação de contentamento... Olhos cheios de lágrimas, tentei abraçá-la, ela me rechaçou... Sentamos num sofá velho e empoeirado, a sala minúscula,

sem iluminação, cheiro de mofo... Antes que eu falasse qualquer coisa, ela, calma e distante, disse que não se chamava Maëlys, e sim Khadiya, pediu para que não a procurasse nunca mais... Como eu tentasse argumentar, ela, elevando o tom da voz, principiou a repetir um discurso cheio de ódio contra a civilização judaico-cristã, decadente e discriminatória, um discurso tão agressivo e intransigente, que, me sentindo incomodada e não querendo brigar, pedi para que ela parasse... Levantei, atônita, e percebi que, por baixo da vestimenta de Maëlys, a barriga crescia... Sem me despedir, desci as escadas escuras do prédio, caminhei horas pelas ruas, em prantos... Desde então, vivo apreensiva... Sei, sinto, meu coração de mãe não engana, se não estiver metido com esses atentados de agora, esse tal Issa, e quem sabe até a minha Maëlys... Em algum momento...

Justine bebeu o último gole do ti-punch, pegou a bolsa, ergueu-se, disse, Me desculpe, mouché Finetto, me desculpe, e deixou o bar atabalhoadamente, a ponta do cigarro queimando no cinzeiro.

LUIZ RUFFATO — Nasceu em Cataguases, Minas Gerais, em 1961. É escritor e jornalista, publicou diversos livros entre eles *Inferno provisório*, *De mim já nem se lembra*, *Flores artificiais*, *Estive em Lisboa e lembrei de você*, *Eles eram muitos cavalos*, *A cidade dorme*, *Verão tardio* e *Antigo futuro*. Suas obras ganharam os prêmios APCA, Jabuti, Machado de Assis, Casa de las Américas e o prêmio Hermann Hesse, na Alemanha. Suas obras já foram publicadas em quinze países.

TRADUÇÃO

MANIFESTO (1922)[1]

– ARISHIMA TAKEO[2]

TRADUÇÃO POR FABIO POMPONIO SALDANHA, FELIPE CHAVES GONÇALVES PINTO E GUSTAVO PEREZ KATAGUE; REVISÃO DE JOÃO MARCELO A. R. MONZANI

O fenômeno que mais deve chamar atenção no Japão contemporâneo, um fenômeno surgido da união entre pensamento e vida real e que sempre traz à tona, na sua forma mais pura, a unicidade da vida humana é o fato de que o movimento em torno das questões sociais – seja enquanto (caracterização de) problemas, seja como (apresentação de) soluções – afasta-se se das mãos dos chamados estudiosos[3], ou ainda também dos pensadores[4], passando gradativamente para a mão dos trabalhadores. Os que aqui me refiro enquanto trabalhadores são as pessoas designadas como Quarto Estado[5], a quem são endereçadas as questões trabalhistas, que, por sua vez, deveriam ocupar a posição mais importante nas questões sociais. De forma ainda mais precisa, refiro-me às pessoas do Quarto Estado que vivem na cidade.

Se aquilo que penso não contém erros, os trabalhadores aos quais anteriormente me referi, até o momento atual, consentiam com um certo privilégio aos estudiosos e pensadores de modo que esses deveriam guiá-los. O pensamento e a teoria destes eram imbuídas com uma falsa crença de que seriam capazes de direcionar os trabalhadores para condições melhores de vida. E assim devia parecer à primeira vista. Isso porque os trabalhadores não conseguiam se expressar na época em que os debates eram realizados antes de suas implementações, tendo que, mesmo sem se dar conta, invariavelmente ser dependentes de seus porta-vozes. Não apenas isso foi inevitável, como acreditava-se que esta era a melhor forma possível de proceder. Mesmo que os estudiosos e os pensadores estejam saindo de uma fase em que acreditavam, de maneira orgulhosa e vazia, ser os precursores e os líderes dos trabalhadores

- [1] ARISHIMA, Takeo. “宣言一つ” (“*Sengen hitotsu*”). Disponível em <www.aozora.gr.jp/cards/000025/files/217_20459.html>. Acesso em 21 mar. 2022.
- [2] A transliteração de nomes japoneses segue a regra de escrita da língua de partida: sobrenome-nome. (N.T.)
- [3] 学者 (*gakusha*) (N.T.)
- [4] 思想家 (*shisōka*) (N.T.)
- [5] 第四階級 (*daiyon kaikyū*) (N.T.)

para um momento de compreensão de que eles não passam, na realidade, de meros porta-vozes, ainda assim não é como se tivessem abandonado a crença de que a solução radical para a questão trabalhista devesse partir de suas próprias mãos. Os trabalhadores aceitavam essa crença como se estivessem enfeitados, mas a libertação desta superstição parece estar a ponto de se concretizar.

Os trabalhadores passaram a ter consciência de que a renovação da vida humana não é nada além da ação prática enraizada na vida como algo não desconectado daquilo que está enraizado na ação real. Já que tanto esta vida, quanto a ação prática, eram ausentes nos estudiosos e nos pensadores, logo se tornara perceptível que a solução dos problemas viria somente da força trabalhadora. Os trabalhadores perceberam que a vida que tinham diante dos próprios olhos poderia ser caracterizada como um pensamento, assim como uma força. Dessa forma, trabalhadores prudentes estão se livrando do hábito de deixar seu destino nas mãos daqueles que falam sobre suas vidas, apesar de viverem uma vida em todo diversa. Estes passam a olhar de maneira suspeita para as ações dos chamados ativistas sociais e dos sociólogos. Mesmo que ainda de maneira não tão pública, tal atitude se movimenta dentro de seus próprios corações, de maneira ainda não tão perceptível. Por isso, parece que, nem as pessoas em geral, evidentemente, mas até mesmo os intelectuais que deveriam perceber este fato antes de todos, permanecem não enxergando nada. Não perceber, contudo, é um grande erro de diagnóstico. O fato de os trabalhadores terem começado a se mover nessa direção, por mais tênue que ainda seja esse movimento, é mais significativo para o Japão do que qualquer outra irrupção que tenha surgido recentemente, isso porque o que está sinalizado aí é que o inevitável está acontecendo. Isto é, o curso dos fatos que deve ser seguido teve seu início, algo que sofisma nenhum conseguiria negar. O poder estatal e a autoridade acadêmica não conseguiriam impedir essa movimentação. Mesmo que a vida como se concebia antes, agora, acabe caindo em um estado confuso devido a estes fatos, nada disso seria capaz de ofuscar o aparecimento daquilo que surgirá.

Quando conheci o Sr. Kawakami Hajime^[6] (e, por se tratar de um tópico pessoal, apesar de existir a chance de acabar sendo injusto no que direi, deixarei um pouco de lado as cortêsias costumeiras) registrei na memória a seguinte fala dele: “Não consigo sentir nada além de desprezo por aqueles que, tendo um certo tipo de relação com a Filosofia ou as Artes, têm orgulho em se descrever como filósofos e artistas. Eles desconhecem o que quer que seja a atualidade. Se o sabem e, mesmo assim, seguem imersos na filosofia e nas artes, são incompetentes que pertencem ao passado, deixados para trás pelo presente. Não é que seja imperdoável que digam

[6] 河上肇 (1879-1946), foi um economista japonês que, depois de estudar teoria marxista, passou a se dedicar ao movimento comunista. Membro do Partido Comunista Japonês (日本共産党, *nihon kyōsantō*), tendo sido preso, ajudou a traduzir o primeiro volume d'O *Capital* ao japonês, entre outras obras. Sua autobiografia (自叙伝, *jijōden*), foi publicada de maneira póstuma e amplamente lida. (N.T.)

'Lidamos com a Filosofia e as Artes porque não podemos fazer outra coisa. Por favor, deixem-nos em nosso canto'. No entanto, ao afirmarem com tanta veemência e convicção suas posições de filósofos e artistas, o que fica aparente é o seu completo desconhecimento do que elas significam". Naquela época, eu não pude aceitar acriticamente suas palavras. Assim, respondi da seguinte maneira a suas colocações: "Se os filósofos e artistas são imbecis que pertencem ao passado, também o são os pensadores que não viveram o cotidiano do trabalhador. Em resumo, a diferença é pouco significativa." O Sr. Kawakami, então, retrucou: "Isso é verdade. É exatamente por isto que não acho que tenho a melhor das vidas enquanto pesquisador de questões sociais. Continuo empregado enquanto me sinto culpado perante algumas pessoas. Eu sempre tive um profundo apego às artes e até mesmo já pensei que realizar algum trabalho relacionado às artes poderia ter sido o melhor dos mundos para mim. Entretanto, minhas necessidades internas procuravam um caminho diferente do que o que eu buscava." Com isso, cubro quase em sua totalidade o essencial de nossa conversa, mas quando nos encontramos mais uma vez, o Sr. Kawakami, entre risos, disse: "Uma certa pessoa me falou que eu digo as coisas que digo enquanto estou debaixo de um *kotatsu*[7] e ela acertou em cheio. Você certamente também é do tipo de pessoa que diz as coisas enquanto está do lado de um aquecedor, não é?" — eu não pude deixar de concordar. Quando tivemos esta conversa, o Sr. Kawakami certamente possuía pensamentos bem diversos dos meus, mas as minhas próprias ideias na época divergiam muito das ideias que tenho atualmente. Se ele tivesse me dirigido tais palavras hoje, eu, muito provavelmente, teria concordado com todas elas, mas em um sentido diferente. Atualmente, é da seguinte maneira que eu interpreto as palavras do Sr. Kawakami: "Tanto eu quanto o Sr. Kawakami somos similares na medida em que ambos, em escalas distintas, vivemos em esferas muito diversas das do Quarto Estado. Tal qual o Sr. Kawakami, eu, a bem da verdade, também não possuo nenhum ponto de contato com o Quarto Estado. Se eu por acaso pensar que posso sugerir algo para o Quarto Estado, isso não passaria de falácia de minha parte e, por outro lado, se o Quarto Estado por acaso sentir que foi afetado por algumas de minhas palavras, isso não passaria também de um erro de cálculo deles. Nós que nascemos e fomos criados sob um pensamento e um meio totalmente diverso daquele em que o Quarto Estado foi criado só podemos, em resumo, negociar com as pessoas que não pertencem ao Quarto Estado. Não estamos dizendo as coisas diante de um aquecedor, não é isso. Nós, de fato, não estamos dizendo absolutamente nada."

[7] Mesa baixa equipada com um braseiro portátil que funciona como aquecedor para as pernas. Atualmente quase todos são elétricos. (N.T.)

[8] Piotr Alexeyevich Kropotkin (1842-1921) foi um anarquista russo considerado um dos principais pensadores do movimento anarquista do século XIX e o responsável pela difusão do anarco-comunismo pelo mundo, vertente do anarquismo que apregoava uma espécie de comunismo radical. (N.T.)

Nós nem sequer somos lá grandes coisas. Se considerarmos, por exemplo, as palavras de alguém tão ilustre como Kropotkin, é exatamente isso que verificamos. Independentemente do poder do discurso de Kropotkin[8] para o despertar dos trabalhadores e para a ascensão global do Quarto Estado, uma vez que ele não era um trabalhador, ele não pôde viver a vida de um, pensar como um ou mesmo trabalhar como um trabalhador. O que julgam que ofereceu para o Quarto Estado não passa daquilo que o Quarto Estado já tinha desde o início. O Quarto Estado certamente iria expressá-lo em algum momento e se, por acaso, isso foi expresso primeiro por Kropotkin — apesar de ainda não estar pronto para assim o sê-lo — pode ser que o resultado seja, ao contrário, desastroso. Em algum momento o Quarto Estado certamente iria marchar para onde deveria seguir mesmo sem a existência de Kropotkin. Nisso, marchariam muito mais sólida e naturalmente. Os trabalhadores sequer precisam de pensadores como Kropotkin e Marx. Na realidade, seguir sem estes pensadores pode mesmo se converter em uma forma de expressão mais completa, autônoma e instintiva.

De acordo com o que acredito, podemos falar das principais contribuições de, por exemplo, Kropotkin e Marx nos seguintes termos: Kropotkin deu à classe a qual ele pertencia, que não era o Quarto Estado (por mais que Kropotkin não gostasse da ideia, ele invariavelmente pertencia a uma classe diversa desde seu nascimento), conceitos e determinações. *O Capital*, de Marx, também se enquadra no mesmo caso. Quais seriam as ligações entre os trabalhadores e *O Capital*? A contribuição mais significativa de Marx enquanto pensador foi a de fechar os olhos idealistas que, assim como ele, provém de instituições como as universidades, que são estruturantes de uma nação capitalista. O Quarto Estado segue o caminho que deve seguir sem a existência dessas pessoas.

[9] 生活原理 (*seikatsu genri*) (N.T.)

De agora em diante, com a partilha igualitária da herança dos impérios capitalistas entre o Quarto Estado, talvez os trabalhadores venham a compreender os profundos princípios de vida[9] de Kropotkin, Marx e outros. E, a partir disso, talvez a revolução poderá ser concretizada. Entretanto, quando isso ocorrer, não conseguirei deixar de questionar a verdadeira essência dessa revolução. Apesar de a Revolução Francesa ter irrompido como uma revolução em prol do povo, ao fim, os seus resultados naturalmente serviram aos interesses do Terceiro Estado[10], dado seu vínculo a pensamentos como os de Rousseau e Voltaire, e o povo de fato, ou seja, o Quarto Estado, até hoje acabou sendo deixado de lado na mesma condição de antes. Essa lástima parece existir até mesmo observando a situação da Rússia atual.

[10] 第三階級者 (*daisan kaikyūsha*) (N.T.)

Embora eles digam, como pretexto, ter realizado a revolução final tendo o povo como base, relata-se que os camponeses, grande maioria do povo na Rússia, foram excluídos, ou talvez sejam indiferentes, até mesmo hostis aos seus frutos. Não há opção senão interromper um movimento de renovação concretizado por motivações ou ideias que não sejam geradas pelo Quarto Estado verdadeiro e que tomem outros rumos que não sejam o do objetivo original. De forma similar, mesmo supondo que as pessoas que realizam o movimento, estimuladas pela opinião de pensadores e estudiosos atuais, afirmem elas próprias pertencer ao Quarto Estado, na realidade, não passam de filhos ilegítimos do Quarto Estado e da classe dominante atual.

De um jeito ou de outro, o fenômeno de o Quarto Estado começar a pensar e a operar por si próprio propicia uma grande questão que os pensadores e estudiosos devem considerar. Pessoas que posam como líderes, iluministas[11], agitadores, chefes, e que não tentam pensar nisso suficientemente devem ser colocadas em posição de escárnio. O Quarto Estado iniciou uma devolução de compaixão, simpatia e afeição vindas das demais classes sociais. Recusar ou encorajar tal atitude se vincula inteiramente ao propósito do próprio Quarto Estado.

Eu nasci, fui criado e educado em uma classe social que não a do Quarto Estado. Logo, faço parte dos seres que não possuem vínculos com o Quarto Estado. Eu não consigo de forma alguma me tornar um membro da classe emergente[12], assim, nem mesmo espero ser tido como um. Não posso cometer essa falsidade estúpida de defender, argumentar ou militar em prol do Quarto Estado. Não importa por quais mudanças minha vida passe no futuro, no fim, o fato inegável de eu ser fruto de até então membros de uma classe dominante se assemelha ao fato de que um negro não perderá sua negritude mesmo que seja inúmeras vezes cuidadosamente lavado com sabão[13]. Consequentemente, a minha atribuição não pode ser outra que não a de continuamente chamar a atenção das pessoas externas ao Quarto Estado. Há algo no mundo chamado de literatura dos trabalhadores[14] que está ganhando ênfase, assim como uma crítica que a enfatiza e a defende. Dotados de formas de expressão, concepções e escritas inventadas por pessoas de outras classes sociais que não as do Quarto Estado, eles retratam o que viria a ser a vida dos trabalhadores de forma desconexa. Dotados de métodos de investigação, ideologia e lógica inventadas por pessoas de outras classes sociais que não as do Quarto Estado, eles encaram obras literárias e classificam o que é ou não literatura dos trabalhadores. Eu definitivamente não consigo tomar uma atitude como essa.

[11] 啓 發 者
(*keihatsusha*) (N.T.)

[12] 新興階級者 (*shinkō kaikyū sha*) (N.T.)

[13] Escolheu-se a manutenção do trecho "黒人種がいくら石鹸で洗い立てられても、黒人種たるを失わないのと同様であるだろう" sem alterações no conteúdo eugenista da afirmação para que se mostrasse, também, o retrato da virada dos séculos XIX e XX em que se mantinham no discurso intelectual ideários supremacistas raciais e a noção segundo a qual sujeitos negros teriam uma relação inerente com a propagação de doenças, logo, a constante associação a ideias de limpeza, higienização, surgirem desse contato, como no Brasil, com a campanha sanitária. Outras traduções e versões do texto escolheram, por vezes, alterar o que estava ali escrito. Com o fim da escravização de sujeitos africanos que marcou de forma tão contundente a história, por exemplo, do Brasil, a escolha da manutenção

demonstra um retrato de época que, no debate principalmente voltado para a associação "trabalhadores livres no capitalismo = escravização de sujeitos africanos" subsume o critério racial e esconde a violência infligida nos séculos da expansão colonial. (N.T.)

[14] 労働文芸 (*rōdō bungei*) (N.T.)

[15] "'Eu sou o Alfa e o Ômega', diz o Senhor Deus, 'o que é, o que era e o que há de vir, o Todo-poderoso.'" (BÍBLIA, Apocalipse, 1, 8. Disponível em <www.bibliaonline.com.br/nvi/ap/1/8>. Acesso em 21 mar. 2022). A referência bíblica "alfa e ômega" induz a ideia de que a luta de classes é "o princípio e o fim" da vida moderna. (N.T.)

Se a chamada luta de classes está no cerne da vida moderna, se é seu alfa e ômega[15], então acredito que as minhas observações anteriores são razoáveis. Não importa o quão notáveis sejam os estudiosos, os pensadores, os ativistas e os líderes, é claramente uma afronta se estes pensarem que podem contribuir com algo para o Quarto Estado sem ter o que haver com aqueles que são os trabalhadores incluídos nele. Os esforços vão dessas pessoas não seriam somente uma perturbação para o Quarto Estado?

ARISHIMA TAKEO (有島武郎 [1878-1923]) — Novelistas cujos escritos ensaísticos o tornaram, entre seus pares, reconhecido como crítico social. Tendo frequentado a antiga Universidade Agrícola de Sapporo (hoje conhecida como a Universidade de Hokkaidō), desde 1910 já apresentava alguns rascunhos de sua obra literária. Foi correspondente do *Mainichi Shinbun* nos Estados Unidos em 1903, renunciou em 1922 a fazenda que seria herdada do pai, Arishima Takeshi, buscando implementar os valores que defendeu em vida.

FABIO POMPONIO SALDANHA — Discente no programa de Doutorado Direto em Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo (DTLLC-USP) e bolsista FAPESP (processo 2022/15480-7). Possui graduação em Letras - Japonês pela mesma universidade, tendo realizado intercâmbio na 愛知県立大学 (Aichi Prefectural University - APU).

FELIPE CHAVES GONÇALVES PINTO — Mestrando pelo Programa de Pós-graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa pela Universidade de São Paulo (PPGLLCJ-USP).

GUSTAVO PEREZ KATAGUE — Mestrando pelo Programa de Pós-graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa da Universidade de São Paulo (PPGLLCJ-USP). Possui graduação em Letras - Japonês pela mesma universidade, tendo realizado intercâmbio de pesquisa na Universidade de Osaka.

JOÃO MARCELO A. R. MONZANI — Professor do Curso de Japonês no Departamento de Línguas Orientais e Eslavas (DLOE), na Faculdade de Letras (FL) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Bolsista da Japan Foundation em Programa Sakura de treinamento para professores no Japanese-Language Institute, Urawa, Província de Saitama, Japão (2016). Doutor (2015) pelo Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas e da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), com bolsa (de abril 2012 a março 2014) do Ministério da Cultura do Japão (MEXT) na Universidade de Osaka. É mestre (2011) em Letras pelo Programa de Língua, Literatura e Cultura Japonesa e graduado (2007) em Letras (habilitação em Japonês e Português) ambos pela FFLCH-USP.

MOVIMENTO LITERÁRIO E MOVIMENTO DOS TRABALHADORES (1922)[1]

– HIRABAYASHI HATSUNOSUKE[2]

TRADUÇÃO POR FABIO POMPONIO SALDANHA, FELIPE CHAVES GONÇALVES PINTO E GUSTAVO PEREZ KATAGUE; REVISÃO DE JOÃO MARCELO A. R. MONZANI

1.

O movimento literário desde a era Meiji era uma disputa entre uma escola e outra. Isto é, uma disputa entre um grupo e outro, simplesmente reunidos por coisas como a personalidade, os gostos, os laços escolares antigos e as relações interpessoais de cada indivíduo. Os pontos de discussão limitavam-se principalmente às formas de representação, à estilística e, nos melhores casos, às formas de apreciação dos valores artísticos e às diferenças de concepções sobre a vida.

Ao menos no que diz respeito à sua essência, o recente movimento artístico de classes que busca ganhar espaço precisa ser um dos fenômenos, uma parte da batalha, uma das facetas da linha de frente da luta de classes. Isso quer dizer, assim, que não há chances de se estabelecer caso seja como um movimento teórico, como simples movimento literário. É algo que pode ser somente resolvido com o embate derradeiro entre as principais classes atuantes, a burguesia e o proletariado.

Limitar ao extremo a significância do Movimento Literário do Proletariado dessa forma provavelmente seria um desgosto para os estudiosos literários. Para aqueles que dedicam suas vidas à literatura, um movimento literário é absoluto em sua totalidade, e possivelmente digam que sua função não se limita a ter um papel na

[1] HIRABAYASHI, Hatsunosuke. “文藝運動と労働運動” (“*Bungēundōto rōdōundō*”). Disponível em <www.aozora.gr.jp/cards/000221/files/1860.html>. Acesso em 21 mar. 2022

[2] A transliteração de nomes japoneses segue a regra de escrita da língua de partida: sobrenome-nome. (N.T.)

linha de frente da luta de classes. Entretanto, esses não passam de cabeças-de-vento que, inconscientemente levados pelo ímpeto, mergulham no movimento sem por fim conseguir compreender o significado da arte de classes. Enquanto ainda há tempo, essas pessoas deveriam deixar de tomar posição nos cantos de uma luta de classes cruel e de aparência não muito agradável, jogando fora as amarras apertadas que são a classe social e subir no palco sempre ensolarado da arte propriamente dita.

Assim como elementos dissidentes se juntam em qualquer que seja o movimento, também no movimento artístico de classes os elementos dissidentes se reúnem e tentam utilizá-lo de forma predatória. Há quem tente sorrateiramente agir de má-fé escondido sob a bandeira da literatura de classes. Assim, inicialmente considerava-se que a questão da arte de classes era vista como um conflito entre escritores desconhecidos e escritores da moda. Na realidade, assim como patifes que detestam trabalhar, caloteiros e outros que se misturam dentro do movimento socialista, é fato que há também um bando daqueles que se jogam dentro do movimento de artes de classe sem compreenderem o básico das artes e da literatura e que, por dizerem não querer se tornar comerciantes assalariados demasiadamente sérios, nutrem uma enorme ambição de se tornarem escritores da moda, se fosse possível. O Movimento Literário do Proletariado deve responder, em primeiro lugar, às ambições egoístas dessas pessoas, não sendo um a se caracterizar por maldizer escritores da moda, tampouco destinado a advogar ou a impulsionar novos escritores anônimos. Não há espaço para a distinção entre famosos e anônimos, tampouco para o que está ou não na moda. Isso é disputa de classes. Um movimento proletário contrário à burguesia.

Além disso, o Movimento Literário do Proletariado deve ter em mente, em primeiro lugar, a articulação proletária em detrimento da caracterização artística, logo, seu maior foco deve continuar sendo as ambições proletárias, não a plataforma literária. A libertação do proletariado é a única ambição do movimento literário dessa classe. Tudo aquilo a ser ambicionado que estiver fora desse escopo deve, mais uma vez, se afastar do apoio ao movimento proletário e ir em direção às classes superiores. Somente aqueles a reconhecerem a luta de classes subsumida às disputas literárias, assim como a presença por trás da sombra e as raízes que sustentam os caules e folhas é que se tornarão soldados deste movimento artístico da luta de classes.

A batalha final da luta de classes será decidida somente pelo confronto de suas forças principais. O movimento literário é de total ineficácia caso não mantenha intrínseca relação com o movimento das massas do proletariado. O movimento que se separar das massas acabará se tornando somente um obstáculo, senão um esforço

simplesmente infrutífero. Entre os que se autodenominam soldados do movimento literário de classes, há os que, algumas vezes, confundem um movimento voltado ao bem da maioria com um aglomerado de lutas entre indivíduos. Estes estão convencidos de que há alguma significância em fazer oposição nos debates e maldizer escritores da moda. No entanto, da mesma forma como uma vitória trivial setorizada não é revertida em ganho ou perda na estrutura total, essa constatação é insuficiente. Mesmo com a classe dos escritores passando para o lado avesso ao proletariado, o movimento artístico dos trabalhadores está em pleno desenvolvimento, carregado cada vez mais de entusiasmo, até que as massas sejam libertadas de sua resignação burguesa. Até que a classe burguesa seja derrubada.

Em suma, o Movimento Literário do Proletariado não possui algo que possamos chamar de significado intrínseco a si. Ele só faz sentido em conjunto aos movimentos políticos e trabalhistas do proletariado. Aqueles que pensam que um movimento que só possui significância relativa não tem validade alguma são de mais valia nos movimentos literários puristas. Uma vez lá, que tentem matar deus. Que tentem apagar o sol.

O Movimento Literário do Proletariado não representa simplesmente uma batalha conceitual. Em seus bastidores, existe um confronto de interesses e um embate de poderes. Deste modo, esse movimento não é algo que possa ser resolvido com uma súbita mudança conceitual. O Movimento precisa passar por um longo período, nem um pouco glamoroso e de bastantes dificuldades. Não é como um corrida de maratona que acaba em meio à celebração de todos os espectadores, mas sim como uma viagem pela Sibéria em meio a neve, a caminhos tortuosos, a penúria e ao frio. O Movimento não é como uma corrida de maratona em que um prêmio aguarda os vencedores, mas sim como uma estrada em que você pode cair e perecer no meio do caminho. A única recompensa possível é a libertação da classe proletária. Aqueles que estão fartos destas dificuldades, aqueles que temem toda essa perseverança devem deixar as fileiras do Movimento Literário do Proletariado e rumar para os salões de esportes com suas cortinas vermelhas e brancas[3]. Lá encontrarão tanto uma multidão pronta para ovacioná-los, quanto, além disso, juvenzinhas.

O Movimento Literário do Proletariado não é determinado por preferências estéticas ou características próprias. Não precisamos nem mencionar que também não é algo que devemos confundir com caprichos momentâneos. O caminho a frente é tortuoso. O futuro reserva escuridão, espinhos e arames farpados. Além disso, não é um movimento aprazível. É mesmo uma espécie de movimento sem a força necessária para o embate final, um movimento de suporte, do tipo de contenda. Os que estão envolvidos neste Movimento não devem superestimar seus papéis.

[3] Expressão para indicar ambientes descontraídos e de comemoração. (N.T.)

Mas não é uma honra fazer parte do movimento do povo, do movimento dos oprimidos nem que seja somente como uma pequenina porção ou como parte das linhas de frente? Principalmente se for o caso de sermos estes últimos, haveria, por acaso, trabalho mais gratificante?

Junho do décimo primeiro ano da Era Taishō (1922)

HIRABAYASHI HATSUNOSUKE (平林初之輔 [1892-1931]) — Um dos primeiros a escrever obras que tivessem como base o materialismo dialético no Japão. Entre suas publicações, destacam-se 無産階級の文化 (*Musan kaikyū no bunka, A cultura da classe proletária*, 1923, coletânea de artigos) e 政治的価値と芸術的価値 (*Seijiteki kachi to geitsuteki kachi*, "Valores políticos e literários", ensaio de 1929). Formado em Waseda, faleceu em Paris.

FABIO POMPONIO SALDANHA — Discente no programa de Doutorado Direto em Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo (DTLLC-USP) e bolsista FAPESP (processo 2022/15480-7). Possui graduação em Letras - Japonês pela mesma universidade, tendo realizado intercâmbio na 愛知県立大学 (Aichi Prefectural University - APU).

FELIPE CHAVES GONÇALVES PINTO — Mestrando pelo Programa de Pós-graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa pela Universidade de São Paulo (PPGLLCJ-USP).

GUSTAVO PEREZ KATAGUE — Mestrando pelo Programa de Pós-graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa da Universidade de São Paulo (PPGLLCJ-USP). Possui graduação em Letras - Japonês pela mesma universidade, tendo realizado intercâmbio de pesquisa na Universidade de Osaka.

JOÃO MARCELO A. R. MONZANI — Professor do Curso de Japonês no Departamento de Línguas Orientais e Eslavas (DLOE), na Faculdade de Letras (FL) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Bolsista da Japan Foundation em Programa Sakura de treinamento para professores no Japanese-Language Institute, Urawa, Província de Saitama, Japão (2016). Doutor (2015) pelo Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas e da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), com bolsa (de abril 2012 a março 2014) do Ministério da Cultura do Japão (MEXT) na Universidade de Osaka. É mestre (2011) em Letras pelo Programa de Língua, Literatura e Cultura Japonesa e graduado (2007) em Letras (habilitação em Japonês e Português) ambos pela FFLCH-USP.

UMA CENA DE FAUSTO[1]

– ALEKSANDR PÚCHKIN

TRADUÇÃO POR JOAQUIM FERREIRA MENDES NETO

À margem do mar. Fausto e Mefistófeles.

FAUSTO

Estou entediado, Demônio.

MEFISTÓFELES

Que fazer, Fausto?

Eis você metido em seu limite,

E dele ninguém ultrapassa.

Toda criatura sã está entediada:

Uma de preguiça, outra de trabalho

Quem acredita, quem perdeu a fé.

Aquela que a fartura não alcançou,

E a outra que já muito se esbaldou.

Cada uma boceja, e vive –

E bocejando o caixão os espera.

Boceje você também.

FAUSTO

Conversa!

Encontre-me alguma maneira

de dissipá-lo.

MEFISTÓFELES

Esteja satisfeito

Com a evidência da razão.

Anote em seu álbum:

Fastidium est quies – tédio.

O descanso da alma.

Sou psicólogo... eis a ciência!

Diga, quando não esteve entediado?

Pense, procure. Pois aqui...

Quando adormecia sobre Virgílio,

E as bétulas excitavam sua mente?

[1] PÚCHKIN, Aleksandr. Cena из Фауста. Disponível em <<https://www.culture.ru/poems/4772/scena-iz-fausta>>.

Então, com rosas você coroava
 De alegria as graciosas donzelas,
 Cuja conduta estridente se dedicou,
 Pelo ímpeto da ressaca vespertina?
 Ou então, quando mergulhou
 Em sonhos generosos,
 No abismo negro das ciências?
 Mas – eu me lembro – quando pelo tédio,
 Como Arlequim, vindo do fogo,
 Você finalmente me chamou.
 Eu, o demônio mesquinho, serpenteei
 Esforçando-me para alegrá-lo,
 Levei-o a bruxas e a espíritos,
 E para quê? Por uma bagatela.
 Desejava glória – alcançou,
 Queria se apaixonar – se apaixonou.
 Da vida sacou os melhores débitos,
 Mas era feliz?

FAUSTO

Chega!

Não irrite minhas úlceras com enigmas.
 Na ciência profunda não há vida.
 Amaldiçoei a falsa luz do conhecimento,
 A glória... seu brilho casual,
 Ardiloso. A honra mundana
 Sem sentido, como num sonho... mas há
 Benefício direto: a combinação
 Das duas almas.

MEFISTÓFELES

E há o primeiro encontro,
 Não há? E seria possível saber
 Se é Margarida aquela
 Que prefere lembrar?

FAUSTO

Ó sol milagroso!
 Ó chama pura do amor!
 Lá, lá – onde a sombra, onde o farfalhar das folhas,
 Onde o jato do doce som
 Lá, no gracioso seio
 Com a cabeça em repouso,

MEFISTÓFELES

Pelos céus!
Você delira, Fausto, essa é a verdade!
Com indulgente lembrança
Você se engana.
Não fui eu com meus esforços
Quem proporcionou o milagre da beleza?
E à meia-noite profunda
Eu a trouxe para você? Pois então,
Com os frutos do meu trabalho,
Divertindo-me como um mortal,
Como vocês dois – eu me lembro de tudo.
Quando sua beleza
Estava plena, em êxtase,
Você, com a alma inquieta,
Imergia em pensamentos
(E nós provamos a você
Que meditações são a semente do tédio).
E saberia dizer, meu filósofo,
O que você pensava então,
Quando ninguém tinha em mente?
Devo contar?

FAUSTO

Diga. E então?

MEFISTÓFELES

Você pensava: meu cordeiro obediente!
Com avidez ansiei por você!
Com astúcia desejei uma donzela singela
Devaneios de um coração indignado!
O amor espontâneo, sem interesse.
Inocente, ela entregou...
Por que ainda meu peito está cheio
De angústia e do tédio odioso?
Em sacrifício ao meu capricho
Contemplo-a, intoxicado de prazer,
Com desgosto insuperável:
Eis do nada a imprevisível tolice,
E empenhado em um ato mau,
No bosque jaz um pobre-diabo,
O corpo abatido, esfolado –
E na beleza corrupta,
Rapidamente saciado,

A libertinagem espeita, assustada...
Depois de tudo isso
Você tirou uma conclusão.

FAUSTO
Suma, criatura dos infernos!
Para longe dos meus olhos!

MEFISTÓFELES
Acalme-se. Dê-me mais alguma tarefa:
Ocioso, você sabe, à sua volta
Atrevo-me a ficar.
Não há tempo a perder à toa.

FAUSTO
O que vem lá? Diga.

MEFISTÓFELES
Um navio espanhol de três mastros,
Com destino certo à Holanda:
Trezentos rufiões a bordo,
Dois macacos, baús de ouro,
E não menos caro chocolate,
Além de uma doença dos nossos dias
Já contraída por você.

FAUSTO
Afogue tudo.

MEFISTÓFELES
Agora.

(desaparece).

ALEKSANDR PÚCHKIN (1799-1837) — Considerado o iniciador da literatura moderna russa. O primeiro de uma geração de autores que se apropriou da cena europeia à época, Púchkin foi responsável pela criação de uma linguagem literária, sem perder de vista uma preocupação com a forma e com temas elevados. A separação de estilos do classicismo, que Erich Auerbach identifica como ausente na Rússia, possibilitou que o sublime encontrasse espaço na ironia ou na tragédia de pessoas comuns na obra do autor que iluminaria diversos caminhos para a literatura do século XIX e XX.

JOAQUIM FERREIRA MENDES NETO — Graduado em Português e Russo pela Universidade de São Paulo. Atualmente, é mestrando no programa de Literatura Comparada do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, na mesma universidade.

CRIAÇÃO

MONÓLOGO A CONCEIÇÃO EVARISTO

— ZAINNE LIMA DA SILVA

diga-me

com quais mãos abrirei este livro
agora ao lado de meu travesseiro
chamando meu nome pela madrugada
se sei que assim que aberto
me espremerá as feridas mal-curadas
e colocará meu pus à vista exposta
de toda a nação?

II

com quais mãos protege-se a leitora a si
da mais ampla e impossível verdade
de encontrar-se a si mesma
em meio à alteridade?

com quais mãos consola-se a leitora a si
das lágrimas que não param de descer
à consciência que se reinaugura?

com quais mãos impede-se a leitora a si
de estilhaçar o espelho de prata
com o qual ela agora se vê?

III

diga-me, ó negra Esfinge
que cidade é essa que se abre
caminho em meio às tuas andanças
quais são os corpos tão diferentes
e tão assustadoramente iguais aos meus
de trás de teus olhos rodeados de manchas
de muita idade e pouco repousar

diga-me
 para que o direito de devorar-me
 também me seja meu
 finalmente.

ZAINNE LIMA DA SILVA (1994) — Filha de Nara-Bahia e José-Pernambuco. Moradora de Taboão da Serra, zona metropolitana de São Paulo. Bacharela e Licencianda em Letras pela FFLCH-USP, é arte-educadora, professora de Português, poeta e prosadora. Autora de *Pequenas ficções de memória*, (Ed. Patuá, 2018) e da publicação virtual independente *Canções para desacordar os homens* (2020). Lança, ainda, *Pedra sobre pedra* (Ed. Venas Abiertas, 2020).

TRÊS PEQUENOS CONTOS

— RAFAEL SOUZA SANTOS

ELENA E O MARINHEIRO

Mattia coloca meio pacote de açúcar no café, dá duas mexidelas, e bebe-o num trago, como sempre faz. Conheces a Elena?, perguntou-me. Quem? A Elena, a que trabalha na pastelaria da esquina. Não, respondi, mas era mentira. Conheço-a muito bem. A Elena, a que Mattia se refere, é minha vizinha, e ocupa os meus pensamentos desde que se mudou para aquela casa. Não faz minimamente o meu tipo, mas lá que tem qualquer coisa... Que expressão idiota, "o meu tipo". Mas estás a ver quem é, certo? Sim, tenho uma ideia. Estou apaixonado por ela, disse Mattia. Também eu, pensei para mim, e de que maneira. Estás?, olha parabéns. Parabéns?, retorquiu Mattia. Sim, estar apaixonado é uma coisa boa. Foi a primeira coisa que me ocorreu dizer-lhe. Bem, mas há um problema. Não lhe perguntei qual era, ele dir-me-ia de qualquer forma. Entretanto dei um golo no café. Ela tem namorado. É sempre assim, respondi. Sabes quem é o gajo? Não faço ideia, mas era novamente mentira. É um tipo enorme, com umas sobancelhas muito negras e farfalhudas. Julgo que se chama Tommaso. Trabalha na frutaria, mas imagino-o sempre como um marinheiro. É grosseiro de corpo e de espírito, mas tem um hálito incrivelmente fresco. Eu também teria, se não fumasse tanto. E se não bebesse tanto café. Acho que eles namoram há pouco tempo, disse Mattia. Estás enganado, pensei para mim. Desde que está naquela casa, Elena recebe todas as quintas-feiras uma visita do seu marinheiro. Aquele desgraçado. A semana passada bem a ouvi gritar «bate-me cabrão, bate-me». O que achas que devo fazer?, perguntou-me. Sei lá, respondi secamente. Achas que devia contar-lhe? Contar-lhe o quê? O que havia de ser?, que gosto dela. A minha paciência estava no limite. Estás à espera que ela deixe o gajo por tua causa?, é isso? Não sei, disse Mattia baixinho. Porra, olha bem para ti. Se estás

com vontade de ser humilhado, porque não vais choramingar ao teu senhorio?, pode ser que ele te deixe lá ficar mais um mês e assim não tens de voltar para casa da tua mãe. Mattia olhou-me furioso. Depois suspirou e olhou tristemente pela janela. Não dá, aquele gajo é um pirata.

HENRIK E A PROSTITUTA

Então é aqui que vives? Não faças barulho, por favor. Belo sofá, vamos dar uns amassos? Silêncio. Que péssima ideia a minha, pensei, que péssima ideia. Queres ir para o quarto é?, não tens nada que se beba? Ideia de um bêbado, claro. Os meus pais a dormir no quarto e eu com uma prostituta em casa. Ouvei o meu pai a tossir e arrepiei-me todo. Se somos apanhados nem quero imaginar. Entretanto ela começa a fumar. Estás louca?, apaga isso. Ahahah, arranja lá uma cervejinha. E ela assim vestida não engana ninguém. Por favor, não faças barulho, vamos para o quarto, mas não faças barulho. Estás com medo de quê?, há pouco não estavas com meias medidas. Bem senti o teu entusiasmo, ahahah. Cala-te, e apaga o cigarro, já te disse. Foda-se, retorquiu ela, e atirou o cigarro para o chão, em cheio no tapete. Por pouco não desmaiei ali mesmo. Valha-me deus. O que estava eu a pensar quando a trouxe para aqui? O melhor é irmos embora, e já. Henrik?, és tu? É o meu pai, estou perdido. Henrik? Respondo ou não respondo? Só me passa pela cabeça o embaraço do confronto. Não há nenhuma explicação aceitável para isto. O melhor é desaparecemos. Chamas-te Henrik?, perguntou ela. Cala-te por favor e vamos embora. Vives com os teus pais?, ahahah. Agarro-a pelo pulso. Anda, vamos. Henrik? Sim é ele, respondeu ela às gargalhadas, é o seu Henrik. Ouço passos. Rápido, vamos embora. Abro a porta e lanço-a para a rua. Ela só se ri. Eu saio logo depois. Ao fechar vejo ainda o vulto do meu pai a chegar do corredor. Henrik, o que se passa?

KLAUS E A CENTOPEIA

Klaus, vê se te levantas. Ouço passos apressados e uma porta a bater. Que horas serão? Dormi demais. Tenho a cabeça tão pesada que temo não me conseguir levantar. No quarto reina uma obscuridade melada. Deixo-me ficar na cama mais uns minutos, esperando reunir energia e vontade, e adormeço. Não tenho a certeza do tempo que passou, talvez uma ou duas horas. Continuo com a cabeça pesada e dói-me o fundo das costas. A culpa é deste colchão miserável. Viro-me para o lado e encosto os joelhos ao peito. A dor suspende-se e volto a adormecer. Bem, agora é que é. Arrasto-me para fora da cama e

ponho-me de pé. Sinto as articulações a estalar. A dor nas costas volta, funda e num só ponto, como uma lança. Sobe-me à cabeça uma tontura que me obriga a sentar. Levantara-me muito depressa. Estico o braço e corro a persiana de uma só vez. Hoje não vai fazer muito calor, o que me dá algum alento. Levanto-me e vou à casa de banho. Esvazio a bexiga e lavo a cara, esperando que me alivie do peso na cabeça. Não alivia. Volto ao quarto. Agora iluminado parece-me indecente. Preciso limpá-lo, hoje ou amanhã, ou depois. Não tenho roupa lavada, por isso visto a camisa de ontem, que apanho do chão. Das calças é melhor não falar. Pego num cotonete, lambo a ponta, e enfio-o no ouvido. É um hábito repugnante, bem sei, mas o homem solitário presta-se às coisas mais indecorosas. Volto à casa de banho. Está imunda, talvez pior que o quarto. O pudor impede-me de fazer qualquer descrição. Olho-me ao espelho. A minha triste figura deprime-me, e penso que os espelhos são de facto abomináveis. Pouso o cotonete no lavatório, que desliza e cai junto aos meus pés descalços. Nesse momento, uma centopeia, que eu pensei ser uma mancha na cerâmica, atira-se ao cotonete para lambar a cera adocicada. Olho-a com abjeção, mas não me mexo. Tenho mesmo de limpar isto.

RAFAEL SOUSA SANTOS (Portugal, 1991) — Completou o mestrado em arquitetura na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (FAUP) em 2016. É investigador no Centro de Estudos de Arquitectura e Urbanismo da Universidade do Porto (CEAU-UP), no grupo Digital Fabrication Laboratory (DFL), e desde 2017 é estudante de doutoramento no Programa de Doutoramento em Arquitectura da FAUP, bolseiro da FCT, tendo como instituições de acolhimento estrangeiras o Politecnico di Milano e a Aarhus University. Entre 2017 e 2020 colaborou na didática das unidades curriculares de Economia Urbana e Urbanística 2 do Mestrado Integrado em Arquitectura da FAUP, e colabora actualmente na unidade curricular Architectural Design in Historical Context Studio do Master's in Architectural Design and History da AUIC-Politecnico di Milano. Em 2021 recebeu a Bolsa Fulbright para Investigação, para um período de mobilidade no Massachusetts Institute of Technology (MIT).

POEMAS

— FERNANDO MIRANDA

METÁFORA NOTURNA

para escrever uma história das ideias, será
preciso reunir um pouco do que disseram
sobre abismos e falências e gente pouco
informada sobre as reais condições do tempo
em que abismos e falências não serviam para
campos econômicos ou desgostos da vida

que nós sabemos afastar para reunir tudo
aquilo que salva dos abismos e das falências
e nos permite o gosto de pouca gente a não
ser as que em reais condições nos dão o tempo
que somos nós agora a poder viver tudo que
poucos dias podem ser sem ser pouco tempo
porque somos nós, agora

SANTA CHUVA

nada adianta a previsão do tempo
quando nem mesmo se acredita na reza
e não desperdiçamos as horas
porque
se tudo não vem no momento certo
vem quando insiste e deseja e
melhor assim
a quem pertença saber se amanhã
aconteça o que acontecer
estaremos perto
de valer a nossa existência

FERNANDO MIRANDA (6 de julho de 1979) — Doutor em literatura comparada pela Universidade Federal Fluminense, é autor de *O ano inteiro, o outro ano, e o outro* (Moinhos, 2017), *Daquilo que edifica* (Moinhos, 2015) e *Cronicaturas de futebol* (Oficina Raquel, 2013).

POEMAS

– PAULO PIVARO

À AUSENTE

já não estás, no entanto sinto
romper-se, de raro em raro
um sopro ao revés da brisa
como se houvesse passado

como se na mesma leva
do espanto te anunciaras
em um arfar que não revela:
traz-te sutil, esboçada

vinda de vento e memória
– qual bruma fina que invade
os campos, tingindo a rosa
do alvo algodão a que sabes –

eriças toda epiderme
sem dar aviso, e o contato
– seja de sonho ou de pele –
é esguio como um intervalo

pois não acorres das marcas
do horizonte – vens de dentro:
de um ponto ambíguo em que escapas
à dobra do esquecimento
cada ânimo do lembrar-te
no que te guarda te míngua
retendo parte da parte
de ti que é a lembrança exígua

pois já de lembrar lembrando
vais corrompendo-te em massa
mista de impressões, enganos,
serenos, vãos e palavras

e assim difusa és tão lépida
que alças ao ar, preenchendo
cada olhar que não te entrega
e rosto em que não te vejo

como as nuvens, quando cirros
no céu de um dia frio;
como sentidos antigos
do nome, em balbucio;

como dádiva, permeia
tua presença a minha vida
e quanto mais rarefeita
tão mais decantada e íntima

DEMÉRITO

quem vai na frente
vai mal: estorvo
de horizonte

PAULO PIVARO — Paulistano e tem 35 anos. Formado em Letras pela Universidade de São Paulo, atua como professor de Língua Portuguesa e Literatura em nível médio, o que concilia com a livre criação literária e musical.

POEMAS

– ROGÉRIO BATALHA

INÚTIL RECLAMAR

inútil reclamar
se o que se foi é nuvem
que se enrugou ao bel prazer
e como tal é viagem que não cessa.

inútil reclamar
se o corpo que é feito de trevas
e varandas
no fundo sempre se orna de esperanças.

inútil reclamar
se o que se perde se veste do bagaço do vivido
é justamente daí - que reacende -
seu facho perdido.

NÃO SE OUVIA BARULHO

não se ouvia barulho
quando a lua deu colo às minhas ruínas
quando um verso represou minhas enchentes.

não se ouvia barulho
quando as pedras me adotaram como filho
não se ouvia barulho
quando o andarilho fitou os olhos tristes
de sua aldeia.

não se ouvia barulho
sobre os trapos que devoravam

a criança síria
morta
numa praia deserta.

CRIANÇAS NOTURNAS

há trevas
dentro dos frutos
(como uma lepra)
na flor do dia
na axila do dia
nas vísceras do dia.

crianças noturnas
nascidas
entre sonhos e fezes
analfabetas
que folheiam esgotos
como se fossem
carrosséis azuis.

O VAQUEIRO

em Miguel Couto
(onde nasci)
havia um vaqueiro chamado Diomedes.

com suas quietudes, seus pés tristes
seus desertos, sua pele violeta
seus ruídos e pastos.

o velho vaqueiro
tinha o verde como palácio
por oração, cavalos.

BOM MESMO

bom mesmo é vagabundear ruas
ouvir o balbuciar das gentes
fitar uma flor perdida no baldio.

(até que o mar e sua franja de espuma
molhe seus pés cansados
e a dor tombe diante do inesperado salto).

bom mesmo é vagabundear astros
perfumar-se nos antros dos enamorados.

depois ir ao encontro das moscas
bater um papo com seus brejos
perder o norte e o sul
pescar do céu seu mel azul.

então, por na vasilha do dia
o à toa e o em vão das horas.

Estes cinco poemas fazem parte do livro *Azul*,
publicado pela editora Texto Território.

ROGÉRIO BATALHA — Poeta, letrista carioca, parceiro de Moacyr Luz, Gerson Conrad, Maurício Barros, Nilson Chaves, Mauro Sta Cecília, Humberto Effe e Agenor de Oliveira. Com músicas interpretadas por nomes como Ney Matogrosso, Frejat, Nelson Sargento, João Cavalcanti, Moyséis Marques, entre outros. Possui três álbuns lançados: *Antes que tudo acabe*, parcerias com Moacyr Luz, *O fio do meu destino*, com Gerson Conrad, e *Hoje o dia nasceu mais cedo*, com Mauro Sta. Cecília e Agenor de Oliveira. Autor de livros de poemas prefaciados por Antonio Cícero e Waly Salomão. Seus últimos livros foram publicados pela editora Texto Território: *Inventário*, *Cidade Fundida*, *Exercício de Nuvens*, *Azul*, *Hérnia* e *50 anos*. Contato: rogerio.lettras2020@gmail.com.

Magma - Revista do Programa de Pós-Graduação em
Teoria Literária e Literatura Comparada, Vol. 2, 2023.
Formato 21 x 29,7. Fontes: IBM Plex Sans e IBM Plex
Sans Condensed

